

الدكتورة
نعيمة سعدية
أستاذ محاضر في اللغويات وتحليل الخطاب
جامعة بسكرة / الجزائر

التحليل السيميائي والخطاب

التحليل السيميائي والخطاب

الدكتورة

نعيمة سعدية

أستاذ محاضر في اللغويات وتحليل الخطاب

جامعة بسكرة / الجزائر

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2016

الكتاب

التحليل السيميائي والخطاب

تأليف

نعيمة سعدية

الطبعة

الأولى، 2016

عدد الصفحات: 274

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2015/5/2371)

ISBN 978-9957-70-972-3

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 27272272-)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 27269909-

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com
facebook.com/modernworldbook

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905


بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور

إذا نجحنا

ولا باليأس إذا أخفقنا

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا

فلا تأخذ تواضعنا

وإذا أعطيتنا تواضعا

فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا

فهرس الموضوعات

المقدمة:

الحمد الله الذي أنعم علينا بالعلم وجعلنا نبصر به الطريق، ولا علم إلا ما علمنا، سبحانه نسأله أن يديمه علينا لننتفع به وننفع به غيرنا، والصلاة والسلام على خير الأنام، سيدنا محمد صلى اله عليه وسلم؛

الخطاب ممارسة فكرية لغوية ثقافية، وسيلة أساس في تعلم اللغة وتعليمها، إلا أنّ الخطابات/ أو النصوص تتفاوت في النمط (إخبار - وصف- حوار- تحاجج.. الخ)، وفي القيمة، وفي التأثير، وفي التصنيفات، ولا يتم تحليل أي خطاب إلا في ضوء نظرية متكاملة بآلياتها ومفاهيمها ومبادئها، لتساعد المحلل على خلق تحليل منسجم، وتصور واضح.

ونحن نقرأ الخطاب ترى ما الذي نحاول فهمه؟ وأي تصور سنحقق؟ عن أي أمر نبحث؟ وهل في هذا التحليل سنعلن احترامنا للخطاب أم أننا سنسقط رؤى الخطاب اللغوي العادي غير المنفعل على خطاب غير عادي منفعل بكل الأحاسيس من الذات المبدعة والذات القارئة؟

فان ما يشهد انتباهنا أثناء قراءة كل عمل إبداعي جديد، وهو ذلك الزخم من النصوص المتداولة في متنه، التي يستحضرها الأديب عن قصد أو عن غير قصد، فالنتيجة التي نسلم بها هي لا وجود لعمل إبداعي جديد كل الجدة، ولا وجود له بمعزل عن غيره من النصوص السابقة، وهذا ما تداوله البحوث السيميائية.

ذلك أن السيمياء هي دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني؛ ففي غياب قصدية - صريحة أو ضمنية - لا يمكن لهذا السلوك أن يكون دالا، أي مدركا باعتباره يحيل على معنى، والسيمياء في تعاملها مع الخطاب بوصفه عملية دلالية معقدة، انفتحت على المستحدثات المنهجية والمعرفية، فاستطاعت التحرر من القيود البنيوية وأيديولوجياتها الصارمة، ليتموضع الفضاء الوسطي في هذه العملية التحليلية بين البنيتين: البنية السطحية (المكون الابستمولوجي) والبنية العميقة (المكون الخطابي)، والمهم أساسا هوالنمذجة الخطابية وتنظيمها العاملي أي ما يميز العامل بفعله وحده (وليس برواسبه النفسية)، وهذا الشرط الأساس لتطوير سيميائية العمل، في سبيل الوقوف على

بعض"التمفصلات الممكنة بين عالم الشعور وعالم الإدراك الحسي، غير المعروفة بعد في السيمياء معرفة جيدة"[1]؛

ذلك أن الخطاب عبارة عن نسيج لغوي، لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته، ولهذا فمن المحال ان تكتشف النسب الوحيد والأول له، فليس له أب واحد، أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية، يصطف بعضها فوق بعض، نصوص سابقة استحضرها الناص، والتي كانت لها الفاعلية في بلورة المنتوج الإبداعي حتى وصلنا تحفة فنية، تربط الماضي بالحاضر لتسلط الأضواء الكاشفة على خبايا الأمور.

من هذا المنطق ستكون دراستنا التي نريد بها الوصول إلى الاستنطاق السيميائي الممكن لبعض الخطابات اللغوية منها والبصرية.

وفي الأخير، أسأل الله تعالى أن يوفقنا إلى ما فيه الخير والسداد، وأسأله العلي القدير الصدق في القول والعمل، والمساهمة في نشر علوم اللغة العربية وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

---

(1) جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، سورية، ط1، 2003، ص219.

المحور الأول

تحليل الخطاب بين النظرية الغربية والممارسة العربية:

تحليل الخطاب.... ما هو؟

تحليل الخطاب (discours annalysis) مصطلح جامع ذا استعمالات عديدة، يشتمل على مجالات واسعة من الأنشطة: التداولية - السيميائية - اجتماعية - نفسية - أسلوبية... الخ. إنه في استفاضة دائمة: موضوعا، مجالا، علما، منهجا، يسعى في اجتماع جزئيته اللتان ساهمتا بشكل فعال في تكوينه، إلى تحليل وفك شفرة الخطاب من أجل فهمه، على اختلاف أنواعه: (أدبي / شعري / نثري)، سياسي، إشهاري، اجتماعي - نفسي، تعليمي، علمي... الخ. حتى لا نقف عند هذا الأخير(الخطاب) مكتوفي الأيدي وعاجزين لا نملك آليات التحليل، ولا قدرة على القراءة والتأويل، باعتباره خطابا متماسكا، غاية في التعقيد و التشابك.

يقول سعيد علوش: "إن وقفة عابرة على نص صيني هيرغليفي، سانسكريتي لتجعلنا نقف كمحاربين منزوعي الأسلحة، مدهوشين أمام كنوز، لا نمتلك مفاتيحها، وكذلك الأمر أمام نوتات موسيقية، وضعت بين يدي رسام، أو إشارة أبكم إلى أعمى"[1] أمام مثل هذه المقولة، نتساءل: ماذا نريد بتحليل الخطاب؟

أ - الخطاب: لم يكن هذا المصطلح أوفر حظا من مصطلحات كثيرة علمية لسانية، نقدية معاصرة، على المستويين: المصطلح - المفهوم؛ فقد حضي بتعريفات متعددة، بتعدد التخصصات وزوايا الرؤيا؛ إذ هو المصطلح الذي نشعر بابتعادنا عن كنهه، كلما حاولنا

---

(1) صدوق نور الدين، في النص وتفسير النص، الفكر العربي المعاصر (نص النقد / نص النقد)، مركز الإنماء القومي، بيروت، حزيران 1990، عدد 76 / 77، ص 22.

الاقتراب منه وتعريفه، لذلك يقول مشال فوكو (micheal voco): "بدل أن أقلص تدريجيا من معنى كلمة خطاب (discours) وما لها من اضطراب و تقلب أعتقد أنني في حقيقة الأمر أضفت لها معان أخرى بمعالجتها أحيانا كمجال عام لكل العبارات وأحيانا كمجموعة من العبارات الخاصة، وأحيانا أخرى كممارسة منظمة تفسر وتبرر العديد من العبارات"[1]، الأمر الذي يؤكده هذا الاضطراب في تحديد مفهوم الخطاب لدى فوكو؛ هو صعوبة وضع المصطلح تحت لواء مفهوم واحد، الأمر الذي جعل العديد من الباحثين – في نية تحديد مفهوم له، مقابلته بمصطلحات أخرى عديدة: الكلام، الملفوظ، النص، اللغة، القصد، المجتمع... إلخ؛ إذ أن الخطاب يعتمد على نقاط مرجعية تقع خارج نقاطه، وداخله.

وهذا ما جعل ما يكل شورت (mecheal short) يذهب إلى أبعد من هذا. بقوله: "الخطاب اتصال لغوي، يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، نشاطا متبادلا بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي"[2]؛ فالخطاب تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة عن طريق التفاعل، من أجل تحديد الأدوار: مؤلف، خطاب، قارئ، (مستمع)؛ هذا الأخير الذي يسعى دائما – إلى تحليل الخطاب من أجل الوصول به إلى أقصى حد ممكن من المقروئية وقوفا على كل الرؤى والبنى، التي ساهمت في هذا النتاج الفكري / التواصلي المتنوع: (دين، تراث، اقتصاد، مجتمع، قيم، مذاهب، مبادئ، أبعاد... الخ).

ب – التحليل: ويعني لغة – الفتح – جاء في لسان العرب "حل العقدة يحلها حلا: فتحها ونقضها فانحلت"[3] أي فككها؛ فالتحليل يعني التفكيك؛ تفكيك الشيء إلى مكونات جزئية، تتيح لنا معرفة بنياته الداخلية (الصغرى والكبرى)، والخارجية، وبنية التفاعل فيما بينهم، يقول صامويل باتلر (samewal. bateler): "يجب أن ندرس كل شيء في ذاته قدر الإمكان، وأن ندرسه – كذلك – من حيث علاقته؛ فإذا حاولنا النظر إليه في ذاته مطلقا،

---

(1) سارة ميلز، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص05.

(2) المرجع نفسه، ص03.

(3) ابن منظور الإفريقي المصري (جمال الدين ابن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، المجلد، ص143.

وبقطع النظر عن علاقته، فإننا سنجد أنفسنا شيئا فشيئا قد استنقذناه فهما ودراسة، وإذا حاولنا النظر إليه من خلال علاقاته فقط، فسنكشف أنه لا توجد زاوية في هذا الكون إلا وقد احتل مكانه فيها"[1].

والتحليل مصطلح جامع يستدعي في ممارسته مصطلحات عديدة، بإجرائه عملية اسقاطية على ما يسمى الخطاب؛ إذ تسعى هذه العملية إلى تفكيك الخطاب المحبوك المتماسك (شكلا ودلالة)، المكتوب والمسموع إلى بنيات جزئية فاعلة ومتفاعلة: داخلية وخارجية، من أجل معرفة مختلف المرجعيات الخطابية (الأسس المعرفية والخلفية والأطر النظرية للخطاب)، التي ساهمت في تشكله، بمعرفة: مضامينه – محتوياته – غاياته – معاييره – فضائه – بنياته – جنسه.... الخ، ليتحقق التحليل؛ الأمر الذي يجعل العملية غاية في التشابك و التعقيد، تتطلب من أجل التحكم فيها، معرفة موسوعية عميقة في التخصص تحوفها معارف رافده أخرى، من جهة؛ والتحكم في ممارسة بعض المصطلحات التي، يقودنا إليها "التحليل" – كمصطلح جامع –من جهة أخرى، منها:

1- القراءة: أصبحت القراءة في الدرس المعاصر، فعل معقد مغالي في التشابك. وفي اللغة يقال: "قرأت أي صرت قارئا ناسكا. تقرأ: تفقه: قرأت: تفقهت"[2]؛ فالقارئ لم يعد مجرد مستهلك للنص، إنه المنتج، كذلك؛ يعمل على إخراج هذا النص، ذا الطقوس، المتباينة والمتضامنة والمتفاعلة: الفنية الجمالية، النفسية، الاجتماعية، السياسية، الروحية... الخ إلى عالم الممكن.

وعلى هذا النحو ينبثق تركيب النص ومعناه من وصف القارئ وفعاليته، لا سيما في النصوص التي تتميز بالعمق والتعقيد في الشكل والمعنى، بوصفها تبديدا ونشرا لمتجاورات لا يتأتي تحليلها إلا بوعي وإدراك؛ إذ تترك الارتباطات الباطنة لخيال القارئ، ومن خلال التداعيات والارتباطات، يركب كل قارئ نصا مختلفا عن

---

(1) جوليان بروان وجورج يول، ترجمة: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1418/ 1997 ص ك.

(2) ابن منظور لسان العرب، المجلد الخامس، ص 219.

الآخر[1]؛ فبذلك انفتحت الخطابات على الاختلاف والمغايرة، لأن الخطاب فضاء وثقوب ومساحة مفتوحة، وقراءته تتيح لقارئه الولوج إلى عالمه، والتجريب في حقله والتنزه في منعرجاته، والتعرف إلى تضاريسه، واختبار موقع ما على خارطته، وإذا كان النص يحتمل أكثر من قراءة، فكل قراءة منطق نفوذها داخل النص، ولكل قارئ إستراتيجيته الخاصة وراء قراءته،، فالقراءة تسمح بالاختيار والترحال والاغتراب[2] طبقا لما يسعى القارئ إلى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا، والخطاب ليس مساحة مسطحة تشف عن معناها، أو عمقا يختبئ فيه المعنى، وإنما هو حيز تتعدد سطوحه، وعمق لا قرار له، ولا قرار فيه، يحاول القارئ -باعتباره الوارث الشرعي له، تفسيره وتشكيله في وعيه وفق مرجعياته ورؤاه، والقراءة هي أول الفهم، والفهم "إنتاج المعنى" هذا الذي نجده تموضع بين معنى الكاتب، والمعنى المسبق للقارئ.

2- الشرح: وهو الكشف، يقال شرح فلان أمره أي أوضحه، وشرح مسألة مشكلة: بينها، وشرح الشيء: فتحه وبينه وكشفه... وشرحت الغامض إذا فسرته[3]؛ فممارسة الشرح تعد وهي ذاتها عملية التفسير والتأويل رغم التفاوت.

3- التفسير: و هو الإبانة والكشف ولفظ التفسير بمعنى الإيضاح والتبيين والتفصيل، وفي الاصطلاح ارتبط لفظ التفسير بشرح القرآن الكريم وبيان إعجازه، وأحكامه ومعرفة أسباب نزول آياته، وترتيب سروه؛ باعتباره (التفسير) عملا للفكر، يقوم على فك شفرة المعنى المحتجب بالظاهرة، وحيثما يتعدد المعنى يوجد التفسير، الذي يجعل هذه المعاني المتعددة تتجلى وتتكشف[4]؛ لأن اللغة ليست مجرد مرآة تعكس الفكر، أو

---

(1) عاطف جود نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان / مكتبة لبنان ناشرون، مصر/ بيروت ط1، 1996، ص26.

(2) عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النص (المرايا الامتناهية) مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، صيف 2000، العدد64، ص222.

(3) ابن منظور، المرجع نفسه، المجلد الثالث، ص416.

(4) عاطف جود نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص38.

وعاء يحمل المعاني، بل إنها الفكر والمعنى متجليين في وحدة التضايف، فاللغة في حقيقتها – تعبير عن اتساق الفكر.

والتفسير ضرورة من ضرورات النص؛ إذ يقتضي استكناه المعاني الذي يحويها النص في صلبه، هذا المعنى الذي يعتبر حياة النص كما تصورها المبدع، ويجلوها المفسر لأن التفسير، وإن كان وضعا للنص يعمل على إكساب النص قيمة أدبية يتضمنها ولا يفصح عنها، إلا التفسير في حالة ممارسته على النص، ولا يتحقق التفسير إلا بعد الفهم؛ فليس التفسير – في هذه الحالة –سوى إعادة إنتاج لما في النص[1] والنص يستدعي التفسير، كما يستحضر التفسير النص؛ فلا يمكن للتفسير أن يوجد على بياض، إنه يحضر بحضور النص، ولا مكانه للنص إلا متى تأكد التفسير، ويرى البعض أن لا فرق بين الشرح والتفسير؛ باعتبار أن مقصدية الشرح هي ذاتها مقصدية التفسير.

التأويل: الأول هو الرجوع، وأوله وتأوله: فسره. جاء في لسان العرب التأول والتأويل وتفسير الكلام الذي تختلف معانيه، ولا يصح إلا ببيان غير لفظه، وأولته تفسير ما يؤول إليه الشيء، وقد أولته تأويلا بمعنى، والتأويل المرجع والمصير. وتأوله (أوله): فسره والتأويل والمعنى والتفسير واحد[2]، ويرى البعض أن التفسير يستهدف المعنى في وضوحه وجلائه والتأويل اجتهاد غايته إمداد القارئ بأكثر من معنى، وفي حدود معطيات النص[3]، هذا ما يجعل التأويل – في الدرس المعاصر –قائما على إعادة ما نملكه من رصيد معلوماتي و بلورته في سياق التجربة لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور، التي تحفز الانعكاس الإدراكي لمعنى التأويل. إنه الأمر الذي يسعى إليه القارئ الحذق؛ ذا الفهم العالي والحس اللغوي المدرب، النابع من واقع الكشف بعد الفهم والإدراك.

(1) صدوق نور الدين، في النص وتفسير النص، ص26.

(2) ابن منظور، المرجع نفسه، المجلد الأول، ص134.

(3) صدوق نور الدين، في النص وتفسير النص، ص24.

أمام كل هذا لا يسعنا إلا أن نتساءل: في الخطاب ما الذي نسعى إلى فهمه ونحن نقرأ؟ هل نفهم الموضوع أم نحاول أن نفهم أنفسنا؟ وهل نفهم الخطاب الذي نقرأ أم نفهم مجهولا ما متعاليا نصل إليه بالقراءة الحذقة والتفسير والتأويل؟ هل بالقراءة والشرح والتفسير والتأويل نقدم تحليلا؟ إذ ما هو تحليل الخطاب؟

يحاول جوليان براون (Jullian Brown) وجورج يول (George yule)، وضع تصور للكيفية التي يستعمل بها الناس اللغة للتواصل –في إطار تقديم نظرية ل "تحليل الخطاب"- إذ يرونه مجالا يشمل مجالات عديدة من الأنشطة؛ فتحليل الخطاب – عندهما – يستعمل للحديث عن أنشطة تقع على خط التماس بين دراسات مختلفة. كاللسانيات الاجتماعية واللسانيات النفسية، واللسانيات الفلسفية، واللسانيات الإحصائية، والمهتمون بمثل هذه الدراسات المختلفة يركزون بحثهم جميعا على جوانب شتى في الخطاب.

ويعمدا بعد ذلك إلى تطبيق هذا التوسيع بقولهما: "أما نحن فمقاربتنا لتحليل الخطاب في هذا الكتاب مقاربة لسانية بالدرجة الأولى، فنحن نعالج فيه كيفية استعمال الناس اللغة أداة للتواصل، وكيف يؤلف المتكلم رسائل لغوية يوجهها إلى المتلقي، فيقوم هذا بمعالجتها لغويا على نحو خاص لتفسيرها"[1] في إطار منهج تحليل الخطاب، لذلك توجب عليهم طرق باب التحليل في كل علم و إبراز اهتماماته المحورية:

- فتحليل الخطاب عند علماء اللسانيات الاجتماعية يعني الاهتمام ببنية التفاعل الاجتماعي – خاصة – والمتحققة بوسائل أهمها الحوار.
- وعلماء اللسانيات النفسية يتجه اهتمامهم – في تحليل الخطاب – إلى قضايا تتصل باللغة والإدراك. – ويهتم محللو الخطاب من فلاسفة اللغة، بالعلاقات والدلالة القائمة بين أزواج من الجمل، وخصائصها النظمية، والعلاقات بين الجمل والواقع؛ وذلك لمعرفة ما إذا كانت الجمل أداة لتقرير أحكام يمكن تقييمها بناء على سلم من معايير الصدق والكذب، فهم يدرسون تلك العلاقات بين مجموعات من الجمل التي

---

(1) جوليان بروان جورج يول، تحليل الخطاب، ص ي.

يستعملها متكلمون نموذجين، لمخاطبة متلقين نموذجيين، في سياقات نموذجية قليلة التحديد[1].

– وعلماء اللسانيات الإحصائية ممن يعمل في مجال تحليل الخطاب، يهتمون بمعالجة نماذج خطابية استعملت في سياقات محددة جدا.

فنظرية براون ويول في "تحليل الخطاب" نظرية فتحت الأبواب على كم هائل من التعريفات لمجال يسمى "تحليل الخطاب" لم يستطع الكتاب الحامل لاسم هذا المجال الواسع، تحديدها والتقليص منها. ولا حتى توضيحها، بشكل يسهل فهمها. الأمر الذي دعا الباحثان إلى إدراج إشارات كان لا بد منها. في آخر عرضهما لهذه النظرية:

أولها: الاستفادة من بعض الجهود في مجال تحليل الخطاب، التي أضاءت لهما الجوانب في كيفية معالجة الخطاب، واستعمال اللغة فيه، باعتبار إنهما قد حددا مجال عملهما. ألا وهو المجال اللساني في التواصل.

ثانيها: أن كل الأساليب المقترحة –من قبلهما –قد فتحت في المقابل عددا أكبر من المساحات المظلمة في نطاق الفهم؛ لأن الخطاب "ظاهرة معرفية اجتماعية مركبة"[2] والمعرفة تمس كل ماله علاقة بالإنسان والوعي والإدراك. والمجتمع أرضية خصبة متنوع التضاريس والمظاهر.

وآخرها: أن التركيز في دراستهما. كان على قضايا لها صلة بالإحالة، وقضايا متصلة بالتماسك المعنوي، والتناسب واستعمال اللغة، وهذا يعني عدم التطرق إلى عدة قضايا أخرى، تحظى بعناية الدارسين المهتمين بالتفاعل القائم بين علمي التركيب/ الدلالة، قضايا: الهيئة، الزمن، صيغة القول، تحديد الكمية، النفي، الوصف عن طريق الظروف، وقضايا المجاز وفهم الخطاب... الخ.

وهي إشارات زادت من زعزعة استيعاب مفهوم "تحليل الخطاب"، لكنها أبعدت المؤلفين من مطب حصر مجال تحليل الخطاب في استعمال واحد. وجعله مساويا لأي مجال

---

(1) المرجع نفسه ص 01.

(2) المرجع عينه، ص 324.

آخر. وذات الأمر توصل إليه باتريك شارودو (patrich charaudeau) في قوله: "فيما يتعلق بمجال تحليل الخطاب، الذي أوجد به الآن، فاني أرى كل شيء جدير بالدراسة؛ لقد عنيت بالنصوص المكتوبة بخاصة في المرحلة الأولى. بعد ذلك اهتمت ولازال بظواهر التخاطب بين الناس، و هذا بالموازاة مع الاهتمام بالخطابات المكتوبة، الآن أعنى بتحديد الأدوار اللغوية (rôles langagiers) التي هي نقطة التمفصل بين النفساني –الاجتماعي واللغة"[1].

في حين ذهب الكثيرون إلى جعل تحليل الخطاب يتساوى مع مجال آخر أحيانا، وإعطائه تعريفا غير محدود، من بينهم تعريف هاتش (hatch): "تحليل الخطاب هو دراسة لغة التواصل سواء أكانت محكية أم مكتوبة"[2] والسؤال ما طبيعة الدراسة؟ هل تركيزنا على القارئ. النص، أم المؤلف؟

ويعرفه سيتوبس (stubbs) على أنه "التحليل اللغوي للخطاب سواء أكان محكيا أو مكتوبا، ويهدف إلى دراسة البنية اللغوية على مستوى يتعدى مستوى الجملة إلى مستويات أكبر مثل الحوار أو النص مهما كان حجمه، ويهتم بدراسة اللغة في سياقها"[3]، أي السياق الذي تستخدم فيه على سعة اختلافه؛ فتحليل الخطاب هو أحد مستويات الدرس اللساني، الذي يحاول تحليل الظاهرة اللسانية على مستوى يتجاوز مستوى الجملة أو النطق، ليشمل النص المكتوب مهما بلغ طوله واختلف نوعه، والتخاطب الشفوي بين الناس بأشكاله المختلفة: مكالمة هاتفية، حديث أفراد الأسرة في مواقف الحياة اليومية، أو الحديث الذي يدور بين الغرباء، أو صديقان التقيا بعد طول غياب... الخ. من التفاعلات اللفظية التي تحدث بين البشر.

---

(1) ك. لوبي ألو نمو وأسير دي الموس، لسانيات الخطاب (حوار مع باتريك شار ودو). ترجمة: محمد يحياتن، مجلة اللغة العربية الفصلية، المجلس الاعلى للغة، الجزائر، 1999، العدد الثاني، ص 243-244.

(2) موسى عمايرة وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ص200.

(3) المرجع عينه، ص199.

ويجعل ليفنسن (levinson) من تحليل الخطاب دراسة للغة من منظور وظيفي، من خلال "دراسة التركيب اللغوي بالإشارة إلى عوامل غير لغوية كالنص والمتكلم الذي يستخدم اللغة والسياق الذي تستخدم فيه"[1].

ونشير في آخر الأمر، أن هذه التعاريف والآراء – على اختلافها- من كتب نسبت إلى مجال تحليل الخطاب بقوة التسمية والعنوان في الدرس الغربي. تجعلنا نسلم بشرعية هذا العلم، أو هذا المجال، الذي من حقه أن يجمع مواده من كل الأشياء التي تستخدم بغرض الخطاب أولا، والتحليل بأنواعه ثانيا. ولو كان لها بجانب ذلك غرض آخر أو أمر أسبق؛ لأن محلل الخطاب ملزم بالبحث في ما تستعمل تلك اللغة من أجله، واللغة آداة تواصل وتعبير لكل ما هو في الحياة بتشعبها وأمورها المختلفة المتضاربة والمتفاعلة.

ويركز مجال تحليل الخطاب عند دافيد كريستال (David crystal) "على بنى اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعته، كما نجد ذلك في بعض " اخطابات" كالمحادثات والاستجوابات والتعاليق والخطب، بينما يركز مجال تحليل النص (texte analysis) على بنى اللغة المكتوبة، ومن الأمثلة على ذلك المقالات واللافتات وإشارات المرور وفصول الكتب، لكن ليس هذا التمييز تمييزا جليا وواضحا، فقد كان لهذين المصطلحين العديد من الاستعمالات الأخرى

وبصفة خاصة قد يستعمل كل من الخطاب والنص بمعنى أوسع بكثير ليشمل جميع الوحدات اللغوية التي لها وظيفة اتصالية محددة سواء أكانت تلك الوحدات محكية أو مكتوبة؛ فمن العلماء من يتحدث عن الخطاب المحكي أو المكتوب" ومنهم من يتحدث عن "النص المحك أو المكتوب"[2] وذلك كمحاولة لتمييز الخطاب عن مصطلح تحليل النص وهذا ما جعل هوثرن (houthren) يعلق على التمييز الذي قدمه مايكل لستابس (1983) (-micheal Stubbs) عين خطاب النص: "يعالج مايكل ستابس مفهومي النص أو الخطاب وكأنهما مترادفات. لكنه يلاحظ أنه في استعمالات أخرى قد يكون النص مكتوبا بينما

---

(1) المرجع نفسه، ص200.

(2) سارة ميلز، الخطاب، ص2-3.

الخطاب محكيا، وقد لا يكون النص تفاعليا بينما يكون الخطاب كذلك..... وقد يكون النص طويلا أو قصيرا لكن الخطاب يوحي بطول معين، و يتميز النص باستخدام في الشكل والصيغة بينما يطبع الخطاب استخدام أعمق من حيث الدلالة والمعنى. وفي الأخير يلاحظ ستابس أن هناك من المنظرين من يفرقون بين مكون اللغة النظري المجرد و التحقيق النفعي لهذا المكون، ولو أنهم لا يتفقون أيهما يمثله مفهوم النص[1].

هذا عن تحليل الخطاب في أرضه بكل الاختلافات والاضطرابات الحاصلة فيه، والصعوبات التي لاقتهم في تحديد مجاله، فكيف تعامل الباحثون والمحللون العرب مع هذا المصطلح الجامع تحديدا وتحليلا؟

الإجراء العربي لتحليل الخطاب (وقفات على جهود عربية):

تضاربت الإسهامات العربية في تناول تحليل الخطاب مصطلحا ومفهوما، والتعامل معه مجلا ومنهجا وعلما؛ فهناك من قام بخلط المصطلح مع مصطلحات أخرى؛ و جعله يتساوى بعلوم أخرى بناء على طبيعة المجال والموضوع، ومن بين المصطلحات التي اضطرب معها موضوع "تحليل الخطاب" مصطلح النص"؛ إذ عرف الخطاب وفق هذا الاضطراب - على أنه النص لا فرق بينهما، فهو النص في بداية مراحله (أي في طابعه الشفوي)، وهو أوسع من النص في الإطار المفهومي، من جانب آخر؛ إذ هو "مجموعة من المنتجات الفكرية، التي يراد إيصالها إلى متلق عبر نصوص مكتوبة أو مسموعة أو مرئية، والتي تقدم موقفا شموليا أو جزئيا من قضية أو مشكلة قائمة أو مفترضة، أي ما يقدم من الفكر في وجهة نظر حول موضوع ما. [2]"، فهو- بذلك- مجموعة النصوص التي يربط بينها مجال معرفي، عالمه أوسع من عالم النص.

---

(1) المرجع السابق، ص3.

(2) فرحان بدوي الحربي، الأسلوب في النقد الحديث -دراسة في تحليل الخطاب -المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص42.

وعلى هذا الأساس – اضطرب مصطلح "تحليل الخطاب" بغيره من المصطلحات، يقول صلاح فضل:

"وقد استقر هذا المفهوم الحديث لعلم النص ، في عقد السبعينات من هذا القرن، وهو يسمى بالفرنسية (SCIENCE DU TEXTE)، ويطلق عليه في الانجليزية (DIXOURSE ANALYSIS)، ولا يخرج الأمر عن هذين الحديث في بقية اللغات الحية، مما يجعل ترجمته إلى علم النص– في العربية – أمرا مقبولا"[1]. كما جعله علما يطمح إلى شيء أكثر عمومية وشمولا؛ فهو من ناحية يشير إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة، ويتضمن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية ذات الطابع العلمي المحدود، من ناحية أخرى.

وما يمكن ملاحظته بعد قراءة هذا النص، أن صلاح فضل قد وقع في اضطراب كبير بين مصطلحات عدة، وجعلها في مستوى واحد (علم النص، تحليل الخطاب، لسانيات النص).

وهذه أرضية غير خصبة لنماء المصطلح و مفهومه و مجاله. الأمر الذي يستدعي في البداية – تحديد المصطلح ومفهومه، وكل حدوده، على هذه الأرضية تنامت إسهامات إجرائية تطبيقية لتحليل الخطاب، حاولت الانفكاك من وهم الحدين (خلطة بعلوم أخرى كثيرة من جهة، ومساواته بعلم أو مجال آخر، من جهة ثانية)، ومن هذه الجهود:

1- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لمحمد مفتاح:

يبتدئ مفتاح إسهامه هذا –في مجال تحليل الخطاب – بمقولة تنم عن حنكة محلل، فهم العلم، وأدرك صعوبة التعامل معه وفيه: "هذا الذي نحن فيه رأى لا نجبر أحدا عليه، ولا نقول يجب على أحد قبوله وكراهيته"[2] وعلى هذا لا يرى أي ضرورة – تدفعه للوقوف وإعطاء الحجج دفاعا عن صلاحية هذه المحاولة الشخصية، لتحليل الخطاب الشعري. وبذلك جاء الكتاب بقسمين: الأول: نظري، حاول من خلاله إبراز عناصر تحليل الخطاب الشعري

---

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط1، 1996، ص319.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ن المغرب، ط1، 1983، ص05.

المختارة، وقدمها في ثماني فصول، دارت محاورها حول تحديد المفاهيم للعناصر: القصدية في الأصوات، المعجم و التركيب النحوي، وإبراز مقصديه الإقناع بالأدوات البلاغية والتناصية والأفعال الكلامية... الخ. والقسم الثاني، خصص لإستراتيجية التناص، وجاء في ثلاثة فصول إذ اعتبرت كل بنية تحليلية فيه فصلا (بنية التوتر – بنية الاستلام – بنية الرجاء (الرهبة) في قصيدة ابن عبدون الرائية وتم فيها استغلال مثمر لمفهومي التشاكل والتباين.

وينوه "محمد مفتاح" إلى صعوبة فهم آراء ونظريات المدرسة الواحدة – ناهيك – عن مدارس عدة التي تجتمع في مجال تحليل الخطاب؛ لان آفة الانتقائية، لا تصيب إلا من كان ساذجا مؤمنا إيمانا أعمى بما يقرأ غير متفطن للظروف التاريخية والابستيمية التي نشأت فيها النظريات، وغير قادر على تمييز الثوابت من المتغيرات في كل منها، وعلى ما تجمع عليه وتفترق[1]. وقد أشار الباحث هنا – إلى أمر غاية في الأهمية وهو الإيمان الأعمى، الذي يملكه الكثير من الباحثين المحللين، والذي يوقعهم في الانتقاء العشوائي للمصطلحات والمفاهيم، ومن ثم الخلط والاضطراب بينها، وعليه إعطاء اللاواضح/ اللامحدود للقارئ.

قام محمد مفتاح بفرز عناصر نظرية رآها صالحة للاستثمار في إطار منسجم يتعامل مع اللغة في التحليل:

* اللغة محايدة بريئة شفافة / اللغة مخادعة مضللة تظهر غير ما تخفي

(عند تشومسكي وأتباعه) (عند بارث وأتباعه)

*اللغة تصف الواقع وتعكسه / اللغة تخلق واقعا جديدا

(الوضعيون) (السميائيون)

*الذات المتكلمة هي العلة الأولى و / الهيأة المتلقية لها دو كبير في إيجاد الخطاب

الأخيرة في إصدار الخطاب وتكوينه

(النظرية القصدية) (نظرية التفاعل)

*الثنائية الضيقة (المناطقة) / الثنائية الموسعة (الإحتماليون)

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 07.

وهذا ما خلق الاختلاف وجعل التعامل مع تحليل الخطاب أمر محفوف بكثير من المخاطر. وإذا تجاوزنا هذه المواقف الكلية إلى الإجراءات المحلية المتعلقة بالتحليل اللغوي حسب رأي محمد مفتاح – فنجد أ ن كلا منها يلقي الضوء على جانب ما من الظواهر اللغوية، ولذلك فهي تتكامل أكثر مما تتناقض، الشيء الذي يتيح للباحث أن يركب بين جزئياتها – بعد الغربلة والتمحيص – ليصوغ نظرية لتحليل خطاب ما،بناء على المواقف الثلاثة التالية:

1- تقديم ما ثبت الإجماع عليه مثل المقاطع، ونبر الكلمات..الخ
2- مناقشة النموذج لتبيين ثغراته، لإعادة تصنيفه وفق مبادئ الحذف والإضافة والتنسيق والتأصيل.
3- إعادة صياغة المشاكل، مما ينتج عنه بنية جديدة مثل التناظر، التشاكل، التفاعل... الخ[1].

هي مهام حددها مفتاح لمحلل الخطاب، أو للأي باحث يريد وضع نظرية تمس المجال المعرفي عامة والأدبي خاصة، وهي آراء أرادت أن تشمل كل معطيات الخطاب، فقربتنا خطوات في سبيل إدراك خصوصياته. على أن هذه الخصوصيات احتمالية تتحقق بحسب المقصدية / التفاعل، أي جدلية النص -الإنتاج- القراءة، لأن الخطاب لعب لغوي لا بد من الوقوف عند وجهيه: التعبير والمضمون، فهو لا يحيل على الواقع إلا ليخرقه، وفق عالمه الخاص.

إن جهد محمد مفتاح في تحليل الخطاب (الخطاب الشعري) مع قصيدة ابن عبدون. محاولة سعت إلى التماس الربط، وحبك خيوط القصيدة، بإرجاعها إلى: الذاتية الغوية – والنزعة السردية القائمة على الصراع، وذلك باعتماد تفكيك النص إلى وحدات عبر إدراك سليم لبنيته العليا (موضوع الخطاب). مما يعد شرطا ضروريا لتحليل علاقاته وضبط خواصه.

---

(1) المرجع ذاته، ص15.

2- التحليل السيميائي للخطاب الشعري، لعبد المالك مرتاض:

ينوه بداية مرتاض بصعوبة إحكام القراءة للنص الأدبي- ولا سيما – القراءة السيميائية. إلا أنه سيحاول إعطاء أدوات عامة للتحليل، إذ أن الأدوات التي يصطنعها في النص من أجل قراءته، تمثل تأويله على نحو ما وهي التي تحدد أسس المعالم العامة للتحليل الذي ينشأ عن مسعاه[1] الأدبي.

وبناء على ذلك، نجده يناشد بالقراءة الجمعانية أو "التركيب المنهجي" لأن القراءة لا تقبل بإجراء أحادي في تحليل الخطاب(النص) ويرى أن يستغل المناهج الحديثة أقصى استغلال. بالشكل الذي يقدم على إنتاج معرفة بل إنتاج نظرية جديدة للمعرفة. على أنقاض ما فكك؛ فيستحضر البنيوية من أجل الكشف عن البنى الفنية للنص، والمستويات اللسانية من اجل الكشف عن جمالية النص وخصائص نسجه، ومحاولة التوصل منه إلى مفتاح السر[2] للنظام اللغوي له. وأما استعمال السيميائية إجراء في التحليل، فيجب أن يكون للكشف عن نظام العلاقات، في هذا النص (الخطاب) على أساس أنها قائمة بذاتها فيه، لا مجرد وسيط عبثي، وذلك بتعرية البنية الفنية له، بصهرها في بوتقات التشاكل والتّباين والتناص والتقاين (أو التماثل) والانزياح، الذي يزيح الدلالة عن موضعها الذي وضعت فيه، ويمنحها خصوصية دلالية جديدة هي التي يشحن بها المبدع لغته. وذلك بتوتير الأسلوب، وتفجير معاني اللغة، والذهاب في اللعب بعناصرها كل مذهب وتخصيب نسوجها[3].

وتقوم دراسة مرتاض لخطاب "شناشيل ابنة الجلبي" لبدر شاكر السياب على النظر للنص في أحوال تشاكله وأطوار تباينه، وتجليات تماثله؛ إذ تقتضي جملة من المعاني أو الدلالات، التي بدونها لا يمكن الكشف عن جوهر النص أو خفاياه، والتي تتحقق بأربعة إجراءات حسب رأيه "التشاكل / التباين / التماثل / التحايز". الأمر الذي يمنح الإجراء التحليلي شيئا من الحرية في التأويل بحكم التعددية في القراءة والمناهج من أجل توازن

---

(1) عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، أفريل 2001، ص08.

(2) المرجع عينه، ص22.

(3) المرجع عينه، ص22.

القراءة، إنه محلل يضع قراءته في مقابل قراءات أخرى، ويراعي موقعها النسبي، وكذلك قيمتها النسبية؛ إذ تراعي هذه النظرية التأويلية نسبية القيم الفنية وخضوعها على الدوام للارتقاء والانحدار عند الأدباء، لذلك قامت الدراسة على ثلاث مستويات:

1- التماس التشاكل والتباين في لغة بدر شاكر السياب من خلال القصيدة.

1- تحليل النص الشعري بإجراء المماثلة والقرينة: وذلك برؤية فنية، تمنح النص أبعادا دلالية خصبة.

2- تقويم اللغة الشعرية لهذا النص في الشبكة الحيزية، لمنح الحيز الشعري شكلا سيمائيا يثب به من دلالته الجامدة إلى مجالات حية متفاعلة متجاوبة متخاصبة مع ما يجاورها، أو يكون له شأن بها؛ لأن "الأدب في الواقع هو سيرورة إنتاجية تفاعلية غير خاصة بجانب دون الآخر، أو على الأصح، هو تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة، لا عن طريق التحكم، والهيمنة التامة ولكن عن طريق التفاعل"[1].

ويشير مرتاض في موضع الكتاب. إلى أن "البلاغة شكل قديم لتحليل الخطاب"[2]؛ إذ تعتبر بعض الأدوات معينة لتحليل الخطاب مثل: التشبيه- الاستعارة- الكناية – البديع....الخ. وعلى هذا يجيز إدخال الانزياح إجراء سيميائيا في القصيدة. ويجمع المحللون والمنظرون الأسلوبيون على أنها آلية أسلوبية / بلاغية بحتة، وهذا اضطراب مصطلحاتي يحسب على المحلل.

كما أنه لا يفرق بين الدراسة والتعامل والقراءة والتحليل والمقاربة والتأويل، يستعملها كلها كمصطلح واحد. زيادة أنه يضعنا بتحليله السيميائي للقصيدة، أمام إشكالية تطبيق المنهج؛ باحداثه توسعات، يراها "لم تخطر بخلد بيرس، الذي لم يكن أديبا محللا للخطاب الشعري، ولكنه كان منظرا منطقيا ورياضياتيا، ولا سواء مفكر يتمثل الأمور في مستواها

---

(1) حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص06.

(2) عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص38.

النظري المحدود، وممارس متعامل يحتك بواقع النص وعطاءاته الجمالية والدلالية والإنزياحية التي ليس لها من نفاذ[1]، فيضعنا-بذلك- أمام نسبية المعرفة ونسبية التأويل، وعليه نسبية التحليل.

تحليل الخطاب الأدبي (دراسات تطبيقية) لإبراهيم صحراوي:

يدرس المحلل-في هذا الكتاب- رواية جورجي زيدان. "جهاد المحبين" دراسة بنيوية من خلال مستوى الحكاية – القصة – الزمان – المكان – الشخصية – المقاطع السردية التي قسمت لها الرواية. وبدايتها إدراج حياة المؤلف (جورجي زيدان) وآثاره. وهل هذا تحليل بنيوي؟

وينطلق، بعدها، من مبدأ، أن الأدبية لا تستخلص إلا عن طريق التحليل، وهذا الأخير يتم على مستويات متعددة، لكل منها وحداته الخاصة به[2]، والتي تستدعي التحليل المستقل، على أن ذلك لا يعني فصل المستويات بعضها عن بعض، إذ لا يمكن لأي منها القيام بمعزل عن الآخر. لأنه سيفقد معناه إذا ما أخذ لوحده، فالفصل بين مختلف مستويات الخطاب-السابقة الذكر ما هو إلا إجراء تقني،هدفه تسهيل الدراسة. إنه أداة للعمل وليس غاية[3].

كما يرى أن تحليل الخطاب القصصي، يجب أن يشمل المستوى السردي كمجال يستعمل فيه الأديب تقنيات خاصة، ينظم من خلالها مقوله، كما يشمل المستوى الأسلوبي والمستوى الدلالي، لأن فهم قصة ما لا يعني مجرد تتبع التطور الحدثي للحكاية، بل يعني كذلك التعرف على طبقات المعنى التي تتداخل فيما بينها لتشكيل هذا المعنى، وتنظيم العلاقات التي تقوم بين عناصر الأثر الواحد. والعلاقات في هذا نوعان: توزيعية: إذ ما كانت أفقية. وتكاملية: إذ لم يمكن إدراكها ألا بالانتقال من مستوى إلى آخر.

---

(1) ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي(دراسة تطبيقية) دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص18.

(2) المرجع نفسه، ص21.

(3) المرجع نفسه، ص20.

وهذه المستويات تختلف من باحث إلى آخر؛ فرولان بارث (R-BARTHES) يعتمد المستويات التحليلية التالية: (مستوى الوظائف- مستوى الحركات والأفعال – مستوى السرد والخطاب) وهي مستويات يرتبط بعضها ببعض وتتكامل تدريجيا؛ فالمعنى لا يكمن في البداية، ولا في النهاية بل يتشكل تدريجيا مع تدرج الحكاية أو القصة، كما أن وحدة معينة على مستوى ما، لا معنى لها ما لم تندرج في إطار مقابل من مستوى آخر أعلى؛ لأن كل وحدة وظيفية - بهذا المفهوم لن تكتسب معناها ما لم تدخل في السياق العام للحركات والأفعال التي تقوم بها شخصية معينة[1].

ويعتمد تودوروف (t.todorouv) المستويين التالين- حسب رأي صحراوي. (مستوى الحكاية – مستوى الخطاب) في حين دانيال رايق (.d) يذهب إلى تنظيم إدراك الخطاب حسب التفرع الثنائي المضاعف، الذي يمكن تطبيقه لتحليل كل نضام ذي دلالة: النص ذا التعبير(المادة- التعبير) والمضمون (التعبير- المادة).

والتحليل -في هذه الحالة- يهدف في مرحلة أولى إلى الإبانة عن مكونات النص ووحداته المختلفة، وعزلها للتمكن من معرفة العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات في كل المستويات، والتمكن بالتالي من الإمساك بهذا المعنى، لتأتي إثر ذلك عملية تأويله وربطه بمختلف الجوانب الأخرى، التي أبعدت في البداية، لربط النص في النهاية ببقية النصوص ضمن نوعه أو حقله الدلالي والموضوعي ومرحلته وعليه، فما إمكانية إدراج مستويات التحليل على تعددها – ضمن تفرعات هذا الشكل؛ حيث تتداخل لتؤدي في النهاية هدفا واحدا،ة وهو إبراز معنى أو دلالة الأثر الأدبي، أو أي نص آخر مهما كانت طبيعته[2].

وهو رأي المعتمد في هذه الدراسة مع اضطراب مع بعض الآراء التحليلية الأخرى نظرا لتداخلها.مع استعمال مربك لعدد من المصطلحات أهمها: (التحليل – الدراسة – القراءة) أو (المقول-الخطاب – النص – الحكاية). وفي نهاية قراءة الدراسة المعنونة "تحليل

---

(1) المرجع نفسه، ص21.

(2) فرحان يدوي الحربي، الأسلوبية في النقد الأدبي، دراسة في تحليل الخطاب، ص23.

الخطاب الأدبي"، والعنوان بوابة الدخول إلى النص والكتاب، سيجد القارئ نفسه عاجزا عن تحديد التحليل المتبع، وأمام العنوان عاجز عن تحديد الخطاب الذي سيحلل.

الأسلوبية في النقد الحديث – دراسة في تحليل الخطاب. لفرحان بدوي الحربي:

يرى مؤلف الكتاب أن "القواعد العرفية وشروط تأويل الدلالة، والإشارة السميولوجية والمفاهيم التي تستخدم في معرفة العالم، وفي العمل والوظائف النفعية قد اندمجت كلها بسلاسة في مهمة تحليل الخطاب الأدبي"[1]، فيفهم تحليل الخطاب –على هذا الأساس – عنوانا شاملا لمنظومة متسقة من الإجراءات المنهجية.

كما يعتبر كغيره من الباحثين "تحليل الخطاب" علما وضع قبل ظهور السيمياء، ضمن تطبيقات علم البلاغة، فهو الحقل المعرفي الذي اشتمل على الاهتمام بصناعة النص وإنتاجه فضلا عن دراسته وتحليله، وعليها ظهر علم الأسلوب بوصفه علما يهتم بتحليل الخطاب[2]، فالأسلوبية في هذه الحالة ليست الدراسة العلمية للغة الخطاب فحسب، بل هي موقف منه ومن لغته،كذلك، ولعل من أهم التعاريف التي نسبت للأسلوب (لغة الخطاب)، فهو "حدث يمكن ملاحظته: إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي، لأن الآخر ضرورة وجوده"[3] وعليه، فالخطاب عملية إنتاج مشتركة في زمنين متتالين يتعاقب فيهما، مبدع خلاق وقارئ مثقف، والأسلوبية أحد فروع ومجالات تحليل الخطاب، إذ تقع في مستواه الأفقي، فقد أصبحت –في نظره – مبحثا مؤهلا لمعالجة أنماط التعبير والتواصل، وأن بحوثها تقوم على أجزاء ثلاثة رئيسية: جزء لغوي / جزء علمي / جزء جمالي.

ويضطرب رأي المؤلف حول المنهج الأكثر شيوعا في مجال "تحليل الخطاب" فتارة هو المنهج اللساني، ومهمته البرهنة على وحدة الخطاب بوصفه كلا موحدا عبر رصد أدواته

---

(1) ينظر: المرجع عينه، ص47.

(2) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص35.

(3) فرحان بدوي الحربي، المرجع نفسه، ص24.

وإشاراته المحلية مهتما بوسائل الربط بين أجزائه، ومتابعة أشكال الإبداع فيه، فيكـون البحـث موجها في الاتساق بعد الانسجام.

وتـارة هـو المنهج الأسـلوبي، ومهمتـه معالجـة أنمـاط التعـبير، ووصـف العلاقـات الداخلية والخارجية للبنية الخطابية عـبر مـستويات مختلفـة، للكـشف عـن الخـواص النوعيـة البنيوية المميزة للخطاب في نطاق التواصل والإيـصال. وتـارة أخـرى هـو المـنهج الـسميائي، الذي اعتبره الأكثر أهمية في تحليل الخطاب – فضلا عـن شـيوعه الواسـع – وهـو ينطلـق في عمله من النموذج اللساني؛ إذ يتخـذ الخطـاب موضـوعا لـه بوصـفه معطـي لغويـا، وذلـك يشترط تفريغ الخطاب (موضوع الدراسة) من مضامينه ليتمكن من دراسته. وغايته مـن وراء البحث في الصفات السميائية الخاصـة بكـل نـوع منهـا التمييـز بينهـا: الخطـاب الـسياسي – الخطاب الديني ....الخ، وذلك من حيـث تركيبـة الجملـة أو اسـتخدام العلامـات والتـشديد علـى بعـض الكلمـات والـصياغات، علـى– وجـه الخـصوص – وطريقـة ابتـداء الخطـاب (الاستهلال) ونهايته، ...الخ. وعلى هذا الأساس فقد جعل تحليل الخطاب علمـا لـه فـروع باعتباره معوضا للبلاغة:

- فروع عمودية: كالشعرية، التي تهتم بصنف خطابي واحد هو الأدب
- فـروع أفقيـة: مثـل الأسـلوبية، والـتي يتـألف موضـوعها مـن كـل القـضايا المتعلقـة بالخطابات كافة[1] بناء على مـا سـبق، تحليـل الخطـاب مـصطلح يمكـن إطلاقـه علـى المقاربات النقدية، التي تتخذ لها موضوعا للوصف وحدة لغوية أكبر من الجملة، بـصفة عامة، فتصنيف المقاربات ضمن هذا المجال يبنى تأسيسا علـى وجـود الوحـدة اللغويـة المحللة وحجمها، ثم إن هذا التصنيف يقـوم علـى موضـوع المقاربـة أيـضا، وذلـك في محاولة تمييزية بـين مـصطلحي 'المقاربـة والتحليـل'؛ فالتحليـل يمكـن أن يكـون نفـسيا، بلاغيا، اجتماعيا...الخ، وبالتـالي هنـاك مرتكـزات تمكننـا كقـراء محللـين مـن وضـع المقاربة ضمن حقلها المعرفي المخصص فتتنـامى بالـشكل الـذي تكـون بـه تحليلا،أين يتساوى المصطلحان.

---

(1) المرجع نفسه، ص42.

وما يمكن أن يستخلص بعد هذا البحث حول "تحليل الخطاب" والإجراء العربي:

- أن التداخل حاصل بين مفهوم الخطاب ومفهوم النص وكذلك الاصطلاح على تحديد التسمية للعلم، الذي يقع تحته درس "النص" و"الخطاب" فنجده: تحليل الخطاب، تحليل النص، علم النص، لسانيات النص، لسانيات الخطاب..الخ؛ لأن من أهم المشكلات الرئيسية التي لازمت تحليل الخطاب كعلم، كمجال، كمنهج، تحديده، وتحديد اسمه، وتحديد موضوعه.
- إن تحليل الخطاب ضرورة ملحة. يجب أن يأخذ على عاتقه مهمة دراسة وتحليل وتفكيك الخطابات، وتفسير ملفوظاتها وفق معطيات الخطاب الداخلية والخارجية؛ فهناك مؤشرات للعامل النفسي والإطار الاجتماعي والسياق عموما، وعلاقة المرسل في الملتقى من خلال النص الذي يتوسط عملية الاتصال في داخل مفهوم الخطاب ذاته. لأن الخطاب نظام تعبير متقن ومضبوط، يحتوي على بنيات لا يمكن للنحو اللساني تفسيرها، وهي بنيات تحدد نوع الخطاب بناء عليها: البنيات السردية والبنيات البلاغية، وتمثل لها بالتوازي في البنية التركيبية لعدد من الجمل، وهو ما ليس له أية وظيفة نحوية، في حين قد تكون له له وظيفة بلاغية مرتبطة بأثر القول في القارئ، وهذا البنيات متعلقة باستعمالات أسلوبية معينة وأن مهمة دراستها تقع على "تحليل الخطاب"؛ بكل ما يحمل من منظور: تداولي، لغوي، نحوي، وضيفي، سميولوجي...الخ مما يعني الاقتراب من الخطاب ذاته بوصفه موضوعا خارجيا، بافتراض وجود فاعل منتج تكون له علاقة حوارية مع متلق مثقف ذا ذاكرة، وكلها تتجسد في خطاب متعدد الجوانب والدلالات له كل السلطة في الاحتفاظ بذاكرته، وبقصديته. وأمام هده الإجراءات والمساهمات العربية تتساءل: ما نريد نحن العرب بتحليل الخطاب؟ محاولة الإجابة عن هذا التساؤل الأخير، تبرز بآفاق تصورناها لتحليل الخطاب العربي -كمجال من حقه الوجود: تنظيرا/ تأسيسا/ إجراء- والتي نجملها فيما يلي:

1- من واجب المحلل والناقد العربي التوجه نحو التأسيس في هذا المجال؛ بوصفه مجالا حداثيا شاملا في ثقافتنا اللغوية والنقدية المعاصرة؛ ومن ثم تحديد حديه (تحليل / الخطاب)، وتحديد موضوعه ومجاله، حتى يفهم أكثر وتفهم كيفية التعامل معه وفيه، من أجل تحقيق الاستعمال الدقيق للمصطلح الجامع.

2- - علينا - كذلك - معرفة حدوده وتداخله وعلاقاته مع غيره من المجالات بشتى أنواعها: السميائية الأسلوبية اللسانية، النصية، التداولية، الاجتماعية.. الخ، أي إبراز العلاقة بينهما، ومدى التفاعل فيما بينها، وماذا يقدم الأول للآخر، عبر ملتقيات وأبحاث متواصلة.

3- لا بد من إجراء بعض محاولات التأصيل لمعظم قضايا الخطاب المتحققة أثناء معالجة الخطابات؛ لإعطاء العلم بعدا تراثيا، من أجل تعميق الفهم والتعامل.

4- على محلل الخطاب الابتعاد عن ما سماه محمد مفتاح التلفيقية، أثناء التحليل ومعالجة الخطاب، حتى نبتعد عن إقحام الأمور، التي لا يجدر بها أن تكون في التحليل، ليكون تحليلا قائما على القراءة المنتجة والمصطلح الدقيق، والشرح السديد والتفسير المثمر والتأويل المبدع.

ولتتحقق هذه الآفاق، ولكي تؤتى ثمارها. لابد من مناقشتها في المنتديات المتخصصة والملتقيات والأبحاث المعتمدة، لتأخذ طابعها العلمي.

المحور الثاني

الخطاب السردي والقراءة السيميائية

المقاربة الأولى: الخطاب الروائي من المناص إلى التنّاص:

أولا: استيراتيجية المناص في رواية

"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار

قبل البدء:

أدى التطور في عمليات "فهم النص، تطورا مماثلا في طرق تنظيميه، وإمكانية أن يصنع من نفسه عالما خاصا، تتفاعل فيه بنيات مختلف، يجمعها النص، هذا الأخير الذي يحاول القارئ ملامسة سحره، ومقاربة خياله والدخول إلى عالمه، والبداية في هذه المحاولة يمثلها عالم وفضاء البداية في النص، أي ما يصل النصوص بعضها البعض من أجل التعرف على مختلف جزيئاتها وتفاصيلها، وهو أهم هذه الجزيئات والعلاقات في البناء النصي، يمثل بعمق ودقة علاقات التفاعل وتعاليه بين دفتي غلاف نص ما، سمي: "المناص" أو "النصوص المصاحبة"، فما كان لمثل هذه النصوص أن تثير الاهتمام لولا توسيع مفهوم النص، فآثرنا إثارتها في سبيل تعميق "فهم النص الروائي وتأويله"، متخذين رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"[1] للطاهر وطار-أنموذجا-؟

1- عتبات النص..؟:

هي ما يسمى النص الموازي أو النص المصاحب (paraTexte)، وقدمت عدة مصطلحات كترجمة لهذا مصطلح؛ إذ يترجمه: محمد بنيس، بالنص الموازي، ومختار حسني، بالتوازي النصي ومحمد الهادي المطوي، بموازي النص، وعبد العزيز شبل، بالنص المحاذ،

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، ط 1، 1999، الجزائر.

وسعيد يقطين بالمناص، وترجمات عديدة: المناصصة- النص المؤطر-النص المصاحب-العتبات..إلخ. وهذا يعود لتعدد دلالات الجزء الأول من المصطلح (para)، فنجده في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لعدة معاني: معنى الشبيه والمماثل والمساوي (pariel -égal) لها علاقة بالأبعاد الكمية والقيمة، بحيث نجد الكلمة اللاتينية (توازي) الكلمة اليونانية. ومعنى المشابهة والمجانسة والملائمة، وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشاكلة (semblable, apparie, compagnon, corvéable). وبمعنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة. وبمعنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين. بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض[1]، وكلها معان انعكست على المصطلح والمفهوم.

والمناص "بنية نصية متضمنة في النص"[2]، فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من: عناوين رئيسية وعناوين فرعية، وتداخل العناوين ومقدمات وذيول وصور، والتنبيه والتمهيد والتقديم وكلمات الناشر، والتعليقات الخارجية...إلخ، وقد قدمه لنا جيرارد جنيت (Gérard Genette) في كتابه"عتبات" (seuils) عام 1987، الذي أوضح فيه اهتماماته الزائدة بهذا النمط بغية توسيعه ليشمل كل النصوص الموازية للنص الأدبي؛ باعتبار أن لكل نص أدبي نصا موازيا، والنص الموازي عند جنيت هو "ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية"[3]. والنص الموازي نوع من النظير النصي، الذي يمثل التعالي النصي بالمعنى العام[4]. إن المناص يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل، التي تجعل المتلقي-عبر هذا النوع من النظير النصي - يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص وتأويله؛ لأنها تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

---

(1) vior: Larousse ;(dictionnairedefrancais)France ;1997 ;p301-302.

(2) Gerard Genette ,seuils , edseuil,col poétique paris ,1987 , p 7.

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنايته و أبدالاتها)1-التقليدية، دار توبقال للنشر، لدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2001، ص 188.

(4) جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1986، ص 91.

وهي العتبات،نفسها، التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من النصوص التي سبق ذكرها بالإضافة إلى النصوص الغائبة عن دائرة الضوء، وغير المعلن عنها مثل: المسودات، والمشاريع غير المكتملة للكاتب مثل المذكرات وخطط أعمال أدبية لم تنجز بعد، إنها نصوص تعقد صلات ود مع النص، فتعلن سره وتكشف عنه، لأنها المدخل الطبيعي إليه، ومرشدة القارئ إلى طريق التواصل معه؛ إذ تمكنه من الانفتاح على تركيب النص وأبعاده الدلالية من جهة، كما تمكنه من تحديد العناصر المؤطرة لبنائه (معماريته)، وبعض طرائق تنظيمه وتحققه التخيلي من جهة أخرى، أي أنها تحمل في طياتها وظيفة تأليفية تحاول كشف إستراتيجية الكتابة[1]؛ باعتبارها العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلا ليته؛ ف الكاتب أو المؤلف وهو ((يكتب)) كلماته أو ((يؤلف)) بينهما ((يبني)) عوالم نصه وفق كيفية ما: محاكيا بناءات موجودة، أو مبدعا، في نطاق الممكن النوعي، طرائق جديدة في ((تنظيم)) بياناته النصية التي يتشكل منها النص الذي((يبدع)) وفق رؤيته لعمله الإبداعي أو تبعا لضرورات تشكيل المعنى [2] بناء عليه، ينقسم المناص إلي:

1- المناص النشري/ الافتتاحي (مناص الناشر) (Editorial paratexte):

وهي كل إنتاج في مناص التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عند "جينيت" إذ تتمثل في (الغلاف، الجلاد، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة....)، حيث تقع مسؤولية هذا المناص عل عاتق الناشر ومعاونيه(كتاب دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقين الصحفيين...)، وكل هذه المنطقة تعرف بالمناص النشري/الافتتاحي، الذي يضم تحته قسمين هما:

أ- **النص المحيط النشري**: الغرف-صفحة العنوان-الجلادة (jaquettes)-كلمة الناشر..

---

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 56.وينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه، ج1، ص76.

(2) ينظر:حسن محمد حماد، تداخل النصوص، ص 146-147 .vior :ibidGenette،. p11-12.

ب- **النص الفوقي النشري**:الإشهار-قائمة المنشورات (catalogues)-الملحق الصحفي لدار النشر (Pressed'édication).

2-المناص التأليفي (مناص المؤلف):(auctorail(paratexte):

يمثل كل المصاحبات الخطابية، التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/ المؤلف؛ حيث ينخرط فيها كل من (اسم الكاتب، العنوان،العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال..)، وينقسم هو الآخر إلى قسمين هما:

أ- **النص المحيط التأليفي**: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الاستهلال، المقدمة، الإهداء، التصدير، الملاحظات، الحواشي، الهوامش.

ب- **النص الفوقي التأليفي**: ويتفرع إلى:

-العام:اللقاءات (الصحفية و الإذاعية والتلفزيونية) الحوارات، المناقشات، الندوات، المؤتمرات، القراءات النقدية.

-الخاص: المراسلات (العامة والخاصة)، المسارات، المذكرات الحميمة، النص القبلي، التعليقات الذاتية.

وانطلاقا من كل ما سبق، نحاول دخول معمار رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار وعالمها الخاص، أي عبر هذه النصوص المصاحبة أو العتبات، التي تميز بها فضاء الرواية كمفاتيح رئيسية.

1- **الغلاف**: يعرف "جينيت" تصدير الكتاب/ العمل: "كاقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه..ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة فيقلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أيضا أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش"[1].

---

[1] G.Genette; Ibid;P152.

والغلاف أول ما نقف عنده، وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص[1] المصاحبة له: صورة-ألوان-تجنيس-موقع اسم المؤلف-دار النشر-مستوى الخط..؛ إذ تعتبر جميعها أيقونا علاماتيا يوحي بكثير من الدلالات والإيحاءات، وتعمل بشكل متكامل متناغم، لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء، ليتسنى لها إثارة التشويش على هذا التلقي، أو تكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص[2]؛ فالغلاف -أحد المناصصات البارزة- "فضاء مكاني؛ لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة؛ مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان، الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك-على الأصح-عين القارئ، إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[3].

وغلاف هذه الرواية يتكون من أربع وحدات غرافيكية، تحمل عدة إشارات دالة، الأولى هي الصورة، والوحدة الثانية هي اللون الذي ميز الغلاف، والثالثة هي التجنيس، أما الأخيرة فهي العنوان الذي يعد وحدة كبرى تستقل بذاتها.

أ- الصورة:

أ- يعتبر ماتز (Christian Metz) الرسالة البصرية مثل الكلمات، وكل الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى[4]؛ فالصورة علامة أيقونية، خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، لأنها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للرائي (القارئ) وهذا ما يبرز جمالية المرئي، الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب.

---

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص، ص 148.

(2) مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوتيكا النص الأدبي-تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط6، 2002، ص124.

(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص56.

(4) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 22.



إن اللغة البصرية، التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة، هي لغة بالغة التركيب، كما أنها لغة تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى؛ لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل- الخط،- اللون- الظل- الملامح- والاتساق البصري، والتنوع، لتضعها في سلم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك، عبر تحريك وإعمال العقل ومهاراته.

والصورة –هنا-هي لوحة من لوحات الفنان "عبو"، وبربط الصورة مع العنوان، وبتأويل بسيط لهذه الصورة نجد أن من يركب الحيوان:حمار أم أتان، هو الولي الطاهر وهو غير واضح الملامح، غير معروف الجنس إنه بخصر أنثى، وبكتف عريض، وكأن الفنان بمحي ملامح الوجه عنه، قد محا عنه الشرف الرفيع والقدر الجليل، حتى الأتان التي يركبها مشرومة الأذنين، بلا عينين، إذن هي صورة العودة التي تتمظهر تمظهرا ضبابيا، تجعل القراءة عاجزة عن الإجابة بشأن هذه الذات الممارسة لفعل العودة، وفعل العودة في حد ذاته؛ وكأن الروائي قد استوحي فكرة الرواية من هذه الصورة،لما تحمل من عمق دلالات ومعاني وقيم ومشاعر وأحاسيس، اعتملت في دواخل فنان ذو فردا نية متميزة، وفكر نقدي متقد، لتكون الرواية؛ فالصورة هي "الشكل الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى"[1].

ب- اللون:

لقد اتخذ اللون وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة، ومحل الكتابة ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية[2]؛ باعتبار الصورة واللون جزء منها لغة عالمية تفهمها كل الشعوب. وغلاف الرواية يتفجر دما، وكما

---

(1) حميد لحمداني، المرجع نفسه، 61.

(2) عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد الصادر في04 جوان 1999، ص 125.

هو معروف فاللون الأحمر يحمل سمة القتل المصبوغ بدم الشعوب، والموت والجحيم، فكل شيء أصبح دمويا في هذا العالم، وفي المقابل تبقى الجاحظية هذه الجمعية التي يرأسها الروائي الطاهر وطار -مديرها المسؤول- والتي ترمز للتراث والعقل والمنطق والفكاهة والطرافة والخيال والإبداع والفكر، خضراء تناضل من أجل عروبة الجزائر، وعروبة الفكر والهوية والفن والأرض والخطوات[1].

وتحتل وسط الصورة بؤرة نورانية، نعجز عن تفسيرها، هل هي حنين إلى الاشتراكية الأصيلة، هذه الحركة التي تكاد تكون المنقذ الوحيد للجزائر من بحر الدم، الذي ألقيت فيه كما فعلت سابقا؟ أم أن وطار يريد أن يجعل من نصه أو شهاداته نورانية إبداعية، تنفتح على مشهد ظلامي دموي وواقعي عبر قراءة صوفية لهذا الوضع الراهن الذي تعيشه الجزائر. وكما هو معروف الأبيض دلالة على الثراء والتحضر والرقي والتهذب والصفاء والسلام والإشراق والنقاء والبراءة.

أما الاحتمال الثالث فهو الذي نرتكز فيه على التوحد بين بلارة والأتان؛ فبلارة ترمز في ناحية من نواحيها إلى الحضارة، إنها نورانية إذا تحكمنا فيها وسيرناها كما نريد، لا كما تريد هي، وإلا فقدنا هويتنا، وتهنا تيه بني إسرائيل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وقد يكون احتمالا صائبا، أن بلارة هي الجزائر، ومن حيث هي كذلك، فإن الجزائر بيضاء كالحمامة، متحضرة في الأعماق ذات بهاء حنون ومتدفق ورغم وابل الدم الذي المسلط عليها، تقول لكل من يراها "أرأيت في الحياة الدنيا، صورة أبهى من صورتي هذه؟"[2]، هي كالمشكاة في هذا المشهد كله.

ويعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا. ولما كان اسم المؤلف أحد النصوص المصاحبة شد انتباهنا- في الغلاف - اسم المؤلف الذي يعلو الصورة، وكأن وطار

---

(1) عياش يحياوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد 15، 2000، ص85.

(2) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 25.

يشير -هنا- إلى حياده فيما يحدث بالجزائر، فما هو إلا شاهد عيان على هذا المشهد الظلامي، يرصد بالملاحظة ويعبر بالأسلوب الذي يراه مناسبا (فني، رمزي، سريالي.....)

ج – **التجنيس**: يعتبر التجنيس وحدة من الوحدات الجرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما؛ فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النص، وإن كان هذا التجنيس يفيد عملية التلقي بتحديده إستراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص الجنس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية، لأننا نتلقى النص من خلال هذا التجنيس، ونعقد معه عقدا للقراءة، كما بين ذلك "جيرارد جنيت" وإن تلقى أي جنس أدبي قصصيا كان أو غير قصصي يتألف من اتفاق معقود بين المؤلف و القارئ، الذي يرتبط بنوعية هذا الجنس على وجه التحديد. فالمؤشر الجنسي (indication générique)-على ذلك- نظام ملحق بالعنوان، "لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل"[1].

وتجنيس هذا النص تكرر أكثر من مرة؛ الأولى كانت على الغلاف، والثانية كانت في الصفحة التي تلي الغلاف، والثالثة كانت في مقدمة النص التي جاءت بقلم المبدع نفسه" إن هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا"[2]. ولعل المرة الأخيرة عندما قال:"... لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسة في الرواية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة"[3]؛ وبذلك يكون وطار قد أبعدنا عن الوقوف في حيرة كبيرة تجلب لنا رؤية ضبابية للتلقي، لأن من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي، وطبيعة الاستجابة الأولى للنص

---

(1) جيرار جينيت، المرجع نفسه، ص97.

(2) الرواية، ص8.

(3) الرواية، ص 9.

الفني، مسألة التجنيس وإستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية يتحقق بعضها و يجهض بعضها الأخر[1].

إن "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" نص قد سيق في النوع أو الجنس الذي يكاد يطغى في عصره، ويحتل قلوب القراء لما فيه من إغراء، حيث يستدرجنا لدخوله من هذا الموضع المفتوح على مصراعيه، حتى نستطيع فهمه من جهة، و التخلص من هذا القلق المصاحب لتلقي مثل هذه النصوص في تاريخ الأدب[2]، من جهة أخرى؛ لأنها نصوص تفاعلت مع أوضاع العصر فجاءت مرآة لما يجري من أحداث رهيبة في عشرية سوداء كلها فتنة وإضراب وقلق مصيري، كما أنها متفاعلة مع الاتجاهات الغربية الحديثة في أسلوبها وطريقة تعبيرها وسرد أحداثها.

2- العنوان:

يعد العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي) لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة و يلح علينا في التحليل، كعنصر مهم، كونه مجموع معقد أحيانا أو مركب/ وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله؛ فيرى "جينيت" أن في المستوى العملي للعنوان، تتجاوز وظيفة المطابقة (identification) بقية الوظائف، باعتبارها أهم الوظائف؛ لأنها تريد أن تطابق بين عناوينها ونصوصها، غير إننا نجد بعض العناوين المراوغة خاصة السريالية منها، التي لا تطابق نصوصها تماما، فتحتاج إلى تأويل وحفر في طبقاتها قصد قراءة و فهم إيحاءاتها وتلميحاتها. ومد صفة موضوعاتي (thématique) للعنوان تعبير عن اعتماد العناوين وصف "مضمون" النص. أما العنوان في مستواه التداولي/ النفعي، فتبرز "الوظيفة الاغرائية"، التي لها وزنها في إحداث استيراتيجية العنوان و تأطير النص،فهي المعول عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليه، و هي من تغرر بالقارئ المستهل بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه،

---

(1) حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص 111.

(2) المرجع نفسه، ص 11 – 113.

والقاعدة المنظمة لهذه الوظيفة قد وضعت منذ قرون في مقولة (uretère): "العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب": (beau titreest le vraiproxène&te d'un livre)، فيرد "John Barth/ جون بارث" على أولئك يلهثون وراء العناوين الرنانة والطنانة دون وعي بجماليتها، والتي تكون في الأغلب بلا معنى "فإن يكون الكتاب أغرى من عنوانه، أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه"[1]. وهذا لكي لا نسوق القراء لعماء لا مرئي، ونبقي على ذلك الميثاق الأخلاقي للقراءة.

أ- العنوان كحقل دلالي رئيس:

يعتبر العنوان في الدرس المعاصر المدخل الرئيس للعمارة النصية، إنه إضاءة بارعة وغامضة؛ باعتباره سؤالا إشكاليا، يتكفل النص بالإجابة عنه[2]؛ فالعنوان يعلن عن طبيعة النص، ومن ثمة يعلن على نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص، إنه البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص[3]، ودونه لا يمكننا الدخول إلى حجرة النص لغموضه وتشابكه، ولتتم عملية الولوج إلى هذه العمارة النصية، والتقرب من حجراتها، وملامسة اتجاهاتها وحركتها في ثنا النسيج النصي وتشظياته.

وقد جاء عنوان النص جملة منمقة مفخخة ذات سبك وحبك وغواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، شغلت مكانا على ظهر الغلاف؛ فجاءت بين الصورة والتجنيس وطغى عليها اللون الأحمر، وقد تكررت في الصفحة بعد الغلاف، فجاءت بين اسم المؤلف والتجنيس.كما جاء طويلا نسبيا، والذي لا يشبهه في الطول إلا عنوان "العشق والموت في الزمن الحراشي" وعنوان المجموعة القصصية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، و على ما يبدو أن بينه وبين عنوان الرواية تناص ظاهر، وتجلى في كلمة "يعود". كما شكل العنوان مدخلا ضروريا للنص؛ باعتباره تحديدا لاتجاه القراءة، ورسما لاحتمالات المعنى، وقد أراد الطاهر وطار أن يكون عنوان روايته تفسيريا، يجسد معنى الرواية ويختصر حكمتها لشدة التحامه

---

(1) جيرار جينيت، المرجع نفسه، ص97.

(2) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثالث، الكويت، ص 108.

(3) على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشرق، عمان، ط 1، 1997، ص 173.

بها، ما جعله نصاً قادرا على توجيه القارئ و اقتراح الدلالة الممكنة للرواية و مع حيوية عنوان الرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ومباشرته واتصاله بجوهر النص، فإن الروائي يعمق من هذه الصلة (صلة الرواية بالعنوان) عن طريق صورة الغلاف ونص الإهداء. ومنه نتساءل: لماذا الولي؟ لماذا الطاهر؟ لماذا إلى؟ ولماذا المقام؟ ثم أخيرا لماذا الزكي؟

إن لفظة الولي مشحونة بدلالات الاختراق للسطح والعابر؛ إنه علاقة فنية قبل أن يكون شخصية ذات ملامح وسمات وموقف تتميز بها داخل النص الروائي. والولي في منظور المتصوفة هو العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن، المواظب على الطاعات، المجتنب للمعاصي، المعرض عن الانهماك في اللذات والشهوات[1]. والولي هو من ولي أمرا.

وبإضافة صفة الطاهر لها وهو من عصمه الله من المخالفات و المعاصي، فيمكن أن نجعل منها رمزا للسمو، قد يكون في الأفكار، في السلوك في الروح؟ هكذا يمكن للطهارة أن تكون، وباستدعاء وطار الولي المودع في الوعي الجماعي، نجد أنفسنا حيارى نتساءل: هل كان الولي –بربطه بما في النص طاهرا؟

أما صيغة "يعود" فتبقى العمل في حركة لولبية، إذ أن صيغة المضارعة التي جاء عليها الفعل تجعل الولي يعود مرة واثنتين وثلاثا وربما أكثر، فهل سيصل (؟ !). وقد تبع بحرف الجر "إلى" الذي يدل على الانتهاء، وتحديد المكان المخصص للعودة و كأن الروائي أراد أن يجعل وليه يعرف هدفه فيصل إليه بسرعة وبأقل جهد، ولكن ما يحدث، أو ما نجد في متن الرواية هو معاناة الولي من التيه والضياع في الصحراء والفيافي. أما "المقام الزكي" فالمقام –عند المتصوفة– هو المنزلة الروحية التي يمر بها السالك إلى الله، و الزكي هو الحلال الذي لا يستوخم عقباه"[2]. إذن هذا الولي الطاهر(؟) يعود إلى مقامه الزكي (؟).

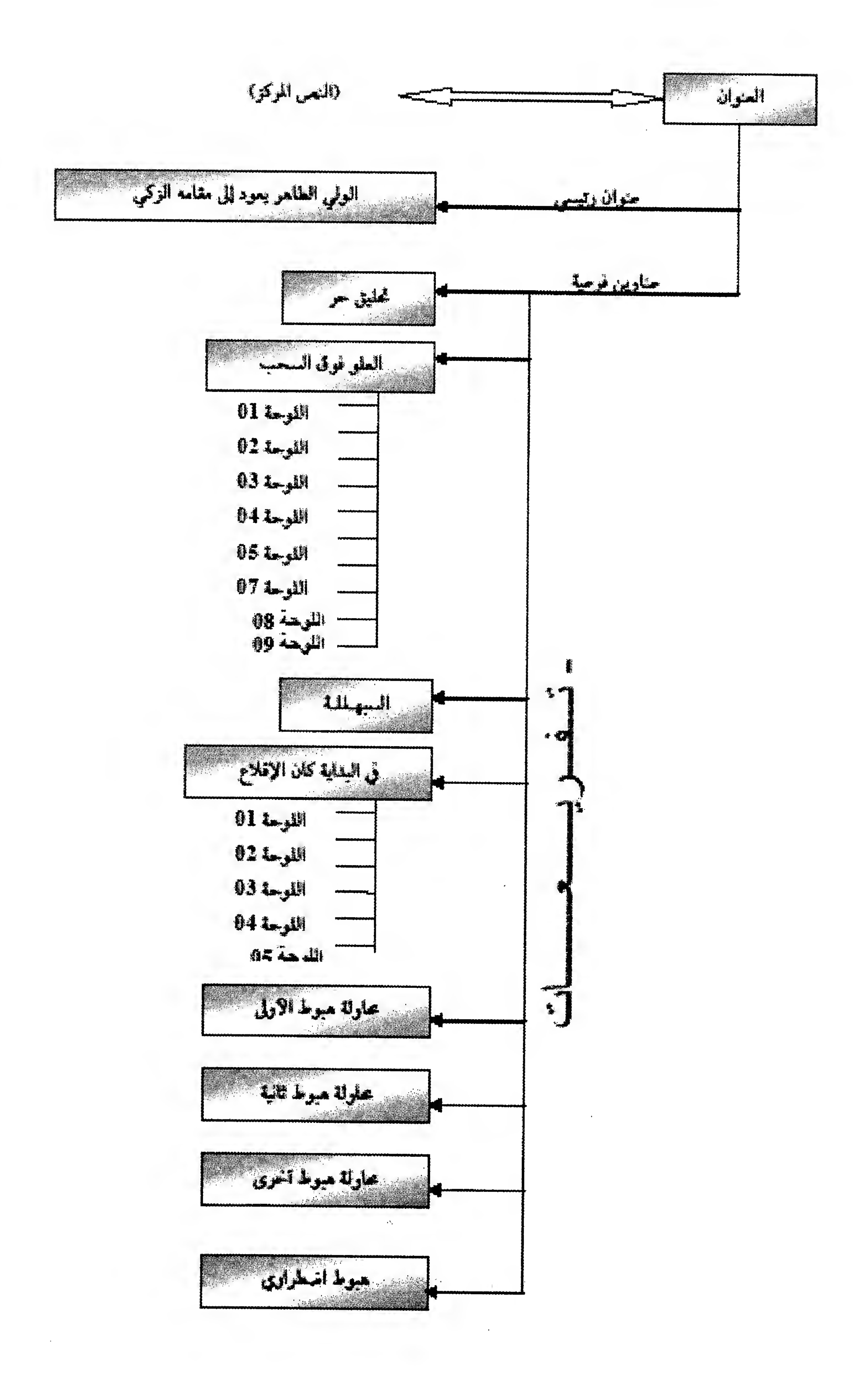
هكذا كان العنوان الرئيس متاهة نصية، أحبولة وفخ ينصبه الروائي للقارئ يوهمه أن القضية سهلة، وأن عودة الولي الطاهر أكيدة، لدرجة أنه أول ما يقرأ العنوان يظن أن

---

(1) الجرجاني (علي بن محمد)، التعريفات، دار الكتاب اللبناني المصري، بيروت، القاهرة، ط 1، 1991، ص 265.

(2) أحمد عبد الدايم (ت 756هـ)، عمدة الحفاظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ج4، ص 57.

الولي عاد، وما على النص إلا إن يبين له طريقة هـذه العـودة، والخـيرات الـتي سـتحل بهـا. ولكن فعل القراءة في هذه الحالة يكشف عكس الأمر؛ فالقارئ سيدرك أن هـذه العـودة هـي عودة سيزيفية، فالمقام الذي يعود إليه هذا الولي هو مقام لم يوجد بعـد (؟). هـذا مـا سـتعلنه العناوين الفرعية في المتن الروائي:



العنوان
(النص المركز)
عنوان رئيسي
الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
عناوين فرعية
تعليق حر
العلو فوق السحب
اللوحة 01
اللوحة 02
اللوحة 03
اللوحة 04
اللوحة 05
اللوحة 07
اللوحة 08
اللوحة 09
السبهللة
في البداية كان الإقلاع
اللوحة 01
اللوحة 02
اللوحة 03
اللوحة 04
اللوحة 05
محاولة هبوط الأولى
محاولة هبوط ثانية
محاولة هبوط أخرى
هبوط اضطراري

ب- العنوان كحقول دلالية فرعية:

إنها "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتنعيه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهور المستهدف"[1]، وهي العناوين التي من شأنها خلخلة التهيؤ الذي يضعه العنوان الرئيس، أو على الأقل من شأنها خلق هامش من التلقي المغاير لتلقي الأولى[2]؛ فجاءت نصوصا شارحة رغم تركيزها، ما يؤكد عناية المؤلف بالنص الكلي وبالجمهور، في جملة من الإجراءات التي عملت على تغليف وتشكيل وتأطير الرواية؛ فتحكمت في نصوصها الجزئية، بشكل يستهدف القارئ بالدرجة الأولى.

ففي البداية كان "تحليق حر" دلالية على الانطلاق و الانعتاق من قيوده لا يريد البطل الوقوع فيها، تحليق كاد يربط بين البداية والنهاية، فتظهر العضباء وقد توقفت فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة من الفيء كله، قبالة المقام الزكي "بحول الله وحمده ها نحن نرجع إلى أرضنا من جديد"[3]. وكأن الولي الطاهر قد عثر على المقام بعد غيبة وبحث طويلين في صورة ضبابية كـ "السراب الذي يحسبه الظمآن ماء"[4] في هذا التحليق.

ليتلوه "العلو فوق السحاب" علو الشمس فيه ذاهلة لا تتم على أي توجه، علو قد يكون حالة صوفية أو سفر صوفي، فيه كان التوحد مع الزمان والمكان، سفر جمع بين مشاهد متباعدة الأزمان والأماكن، علو يكاد يعكس مرحلة سوداء تعيشها الجزائر. والمثير- فعلا في هذا العلو- إقصاء اللوحة السادسة "6" حيث أننا لا نفهم لماذا هذا الإقصاء الذي جاء تحت هذا العنوان، أو بالأحرى في هذه المرحلة، لتذكر هذه اللوحة بعد ذلك.

وبعد هذا السفر الصوفي المتعب تأتي "السبهللة" والتي يقول عنها الولي الطاهر "حالة صوفية كاذبة، إنها حالة تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه، فلا هو بنائم ولا هو

---

(1) حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص 61.

(2) الرواية، ص 11.

(3) الرواية، ص 13.

(4) الرواية، ص 81.

باليقظ"[1]. وهي صفة للرجل غير محمود المجيء، فكأن عودته غير محمودة، وفيها سيكون الهول الكبير. أما "في البداية كان الإقلاع" فهو عنوان جاء يصور حالة الولي الطاهر، وهو يبحث عن مقامه الزكي بعد فقد الذاكرة، فقد أصبح في حالة اللاعقل أو اللاوعي بعد لحظة الغواية التي مارستها عليه " بلارة ابنة الملك تميم بن المعز زوجة الناصر بن علناس بن حماد، الذي سرت إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحلي والجهاز ما لا يحد، أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي دينار واحد وأعاد إليه البقية. ابتنى لي قصرا منيفا سماه باسمي، لذا ما أن يقوم قصر في أي بر كان إلا وكنت سيدته الأولى والأخيرة، أنزل من السماء وأتخذ موقعي.. قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر "تربة العز" لا لكونه سلطانا قوي النفوذ أذل كل متمرد، وإنما لأقي قومي شر الحرب وويلاتها..."[2].

بهذا عرفت بلارة نفسها في متن الرواية، وفي هذه المرحلة بالذات، مرحلة الإقلاع بعد حالة السبهللة التي سادت، مرحلة ذكرت فيها اللوحة السادسة(6) المقصاة في مرحلة العلو فوق السحاب، إذن هو إقلاع قد يكون بداية البداية، إنه إقلاع بدأ في هذا الفيف الواسع، من أين؟ و إلى أين؟ الله و الولي الطاهر أعلم. وعقب هذا الإقلاع في هذا الفيف، الشيء المفروض والمتوقع أن يكون لهذا الإقلاع مرحلة أو حالة هبوط، فهل يكون ذلك؟

هذا ما صوره لنا الروائي في محاولات الهبوط الثلاث، والتي كانت بمثابة إعادة لنصوص سابقة في متن الرواية نفسها اختارها الروائي بطريقة ذكية علها تسهم في إضاءة بعض الجوانب الغامضة من ناحية، وللدلالة على استعصاء تواصل الولي الطاهر مع الواقع من ناحية أخرى لأن الصوت بلغ منتهاه ومبتغاه، وبضرورة توقف حالة الذهول..."[3].

وبملاحظة بسيطة نجد "محاولة هبوط أولى" تكرار لما جاء في الصفحة الأولى من الرواية، مما يعني أن نهاية أحداث الرواية ما هي إلا بدايتها المفترضة التي ستدفع القارئ إلى ملأ كل

---

(1) الرواية، ص 91.

(2) الرواية، ص 18.

(3) حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص 64.

فراغ أحدثه الروائي أو صاحب النص، وتختتم الرواية بعد محاولات الهبوط الثلاث بهبوط اضطراري هبوط ينفي عودة الولي الطاهر إلى المقام؛ ولعل في عدم إكمال الآية: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَن تَزَكَّىٰ﴾[1]، من سورة الأعلى، التي صلى بها الولي الطاهر في آخر صفحة من الرواية، دليل على عدم العثور على هذا المقام الزكي. كما نجد في هذا الهبوط استغلال ذكي لظاهرة الكسوف التي حدثت في يوم: الأربعاء 11أوت 1999، في منتصف النهار، إنه كسوف غير واضح أورده المؤلف ليعبر به عن الأمور غير الواضحة التي تحدث في الجزائر، وبهذه تركت الأبواب مشرعة لنهايات مختلفة عديدة، على الرغم من زوا ربها الضيقة واتجاهاتها الكثيرة.

3- الإهداء:

وهو العتبة الثالثة للنص، تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية[2]، حيث أن الإهداء الذي تصدر الرواية هو في الحقيقة جزء منها؛ ذلك أن القارئ قد يجد نفسه إزاء عنقود من الطرق المفضية إلى النص أو حزمة من المفاتيح، التي تصلح كلها، ربما، وبفاعلية متفاوتة لفك مغاليق [الرواية]، لذلك يظل الإهداء"[3]، كما في رواية الطاهر وطار ترجيحا لدلالة النص الأساسية واختزالا للخيارات العديدة للقراءة، واستخلاص دلالات القول في الرواية، ويمثل ذلك اختيار لطريق محدد واهتداء إلى مفتاح بذاته. والإهداء-عموما- هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة. ويفرق "جينيت" بين اهدائين؛ واحد خاص: يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية. وآخر عام: يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، و العدالة....)، وهو ما تجسد في إهداء روايتنا؛

---

(1) سورة الأعلى الآية 14.

(2) المرجع نفسه، ص 18.

(3) العلاق، الشعر والتلقي، ص86.

فكان الإهداء لحسن مروة وهو كاتب وناقد لبناني قتل في الحرب الأهلية ولمحمود أمين العالم، وكلاهما رمز من الرموز الثقافية والفكرية العربية المعاصرة، إنهما رمزان شيوعيان، ربما لا نستطيع أن نفي القصدية في هذه العتبة حيث يمكننا القول أن وطار لا يزال حاملا هواجس الواقعية الاشتراكية، إلا أنه في هذا النص يجسد شيوعيته بطريقة لولبية؛ فيشير الروائي بهذا الإهداء لشخص ميت، وشخص آخر لا يزال على قيد الحياة إلى أن شمعة المثقف الشيوعي لا تنطفئ، يذهب واحد ويبقى آخر يحمل اللواء ويكمل النضال، فرغم الموت تستمر الحياة، وتبقى الاشتراكية تناضل، لأنها صالحة للتطبيق في كل زمان ومكان، كما أنها البديل في عصر البدائل لذلك المجد الضائع. إنها عملاقة كالشخصين الذين تمثلت فيهما "حسين مروة" و"محمود أمين العالم"، هذا الأخير، الذي كان الدعاء لها من خلاله بطول العمر.

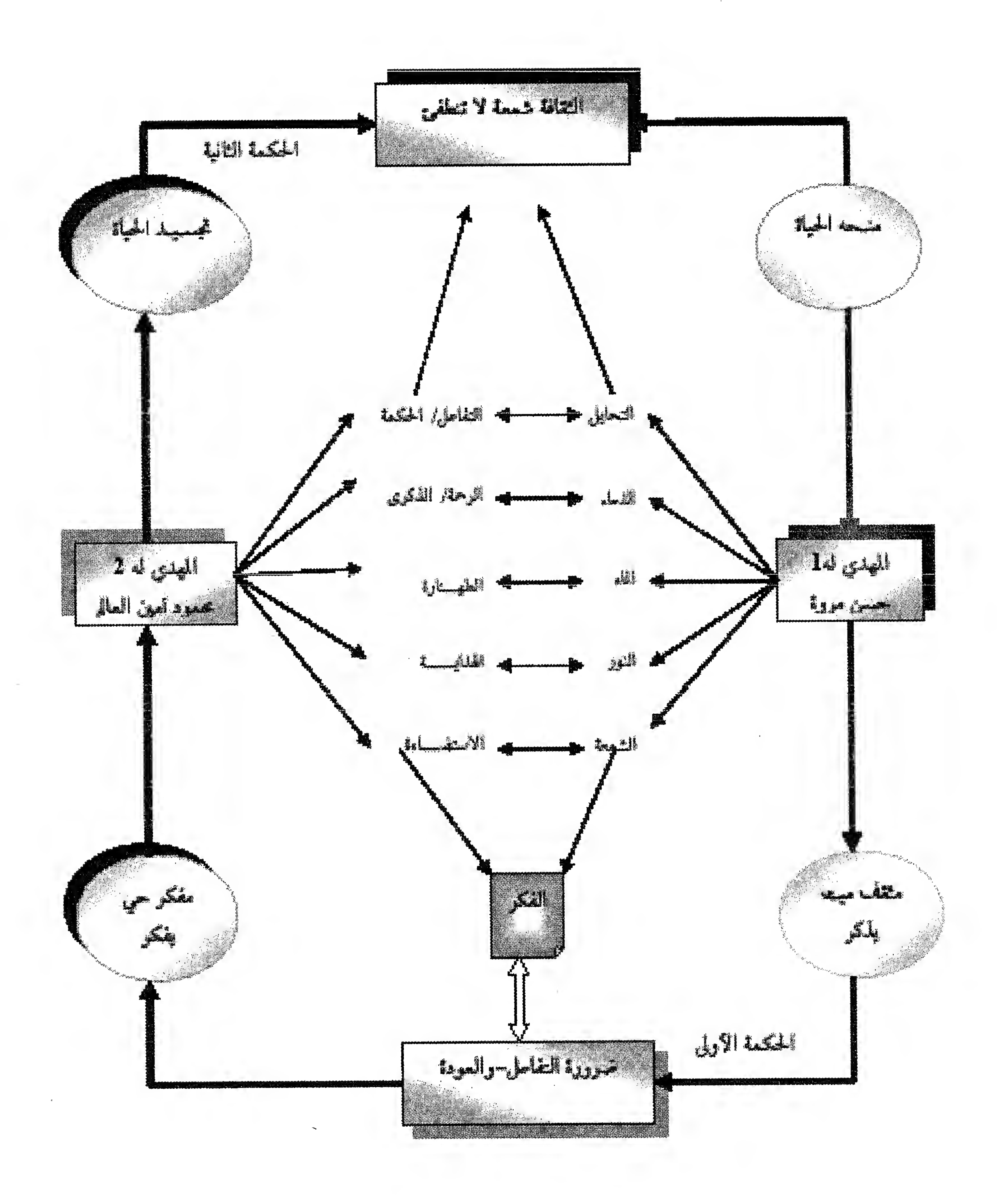
والإهداء في شطره الثاني، جاء مستندا على فلسفتين، الأولى يونانية من خلال مثل يقول: "لا يمكن أن نستحم بماء النهر الواحد مرتين"[1]، في حين الطاهر وطار بتقنية تناصية تخالفيه يقول" قد نتحايل على النهر، فنحصر ماءه، وإن كان في بركة ونستحم فيه مرتين"[2]، فكان التحويل لذلك الرأي في الفلسفة اليونانية بينما الفلسفة الثانية هي الفلسفة الهندية، والتي استند عليها من خلال رأي من أراءها يقول: "لا يمكن أن نستضيء بنور الشمعة الواحدة مرتين" وهو الرأي نفسه عند الروائي في الشطر الثاني من القول، ولعل الناص يربط ذلك مع عودة الولي الطاهر، إذ نجد أن حركة العودة هذه تصطدم بحقيقة هذين القولين، وقبلها قال وطار "اللي ولي ولي على الجرة تعب"[3]. كما يمثلها المخطط التالي:

---

(1) الرواية، ص 3.

(2) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، الجاحظية، الجزائر، الطبعة الأولى، 1955، ص 57.

(3) حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص 150.



لقـد حقـق إهـداء الروايـة وظيفتـه الدلاليـة، بمـا يحملـه مـن معنـى للمهـدي إليـه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله. ووظيفته التداولية، بما يحمل من معـاني تنـشط الحركيـة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعيـة وقـصديتها النفعيـة في تفاعل كل من المهدي والمهدي إليه.

4- **المقدمة :**

وهي إحدى عتبات النص التي تشد انتباهنا، إنها قراءة يمارسها المؤلف على نصه ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه[1]، وهي كلمة مهد فيها الروائي للقارئ دخول عالم الرواية الساحر، هي "كلمة لا بد منها" قالها وطار، وكأنه يخاف من وقوع متلقيه في مطبات عديدة، فلجأ لهذا النص المصاحب، ولعل ما يجسد خوفه هذا قوله في المقدمة: "إن القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموما، سيجد نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات كما قد يجد صعوبة في العثور على "رأس الخيط"[2]، وبذلك يوضح وطار للقارئ ما يجب عليه فعله لفهم النص، لأن ما في الرواية من تجريد وسريالية وتاريخانية يعود إلى صعوبة القضية وتشعبها، "وتكاد تكون المقدمة شرحا لروح النص الروائي، أو "استباقا له في صياغة معناه العام، وفضحا لشرارته الكامنة"[3].

من هنا قام الروائي في هذه العتبة بتحليل ما اتكأ عليه في كتابة الرواية، باعتبارها نصا مثيرا لتساؤلات مستمرة، تتوالد بتجدد فعل القراءة، الذي يسعى دوما لتحريك تراكمات معرفية في ذهن الذات القارئة، في لحظات الكشف والرؤيا،التي تنتابها، فالقراءة خلق جديد للنص، تأويل توليدي من أجل خلق التأليف الثاني، في عالم المجهول، و المقدمة باعتبارها استهلالا تأتي مؤشرا لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب، ولا يمكن للقارئ فهمه بدونه، فهو يضعه في حالة انتظار، لأن الكتاب يعد جزء من مجموعة كتب لا بد أن تفهم في سياقها العام.لهذا يضع الكاتب تنبيهات تؤشر على السياق، خاصة في الكتب ذات الأجزاء والمجموعات. تسمى في مثل هذه السياقات "التصريح بالقصد" (déclarationd'intention)، فمن بين الوظائف المهمة للاستهلال الأصلي تقديمه تأويلا للنص من طرف الكاتب، الذي يعلن فيه عن قصده، كأن يقول "هذا ما أريد فعله/ قصده(في الكتاب).

---

(1) الرواية، ص 10.

(2) الرواية، ص 7.

(3) علي العلاق، المرجع نفسه، ص86.

ويؤكد هذا البيان (النص الموازي) مفتخرا لكونه كاتبا سياسيا، فيقول: "ربما من هنا، تأتي ضرورة أن يضع المبدع كلاما غير إبداعي لعمله يسميه كلمة المؤلف أو مقدمة أو ما يشبه ذلك. وأنا شخصيا لا أهدف إلى الدفاع عن نفسي أو عن هذا العمل، أو ذاك من أعمالي، فأنا كاتب تشكل على مدى ما يقرب نصف قرن"[1].

هكذا كانت العتبة الأخيرة، تقريرا نقديا على النص بقلم المؤلف ذاته، و مفتاحا للقراءة الممكنة، رغم أن هذا البيان القانوني ربما كان ضارا بالرواية من الوجهة الفنية؛ إذ يسوق القارئ بالضرورة إلى التوقف عند المستوى الحر للمادة الأولية، فلا تجعله يسترد وعيه أثناء عملية القراءة والتأويل، كن في الحقيقة، أن القارئ واقع في ذلك أثناء قراءة النص من تلقاء نفسه نظرا لخلفيته المعرفية، فالنص المصاحب ليس عائقا لعملية التلقي بقدر ما يهيأ لها، كما هي مقدمة هذه الرواية، لأنه إذ كان الروائي كتب بذاكرته، والقارئ يقرأ بذاكرته، فإن للنص أيضا ذاكرة لا يستطيع الفكاك منها مهما حاول.

والاستهلال (instance préfacielle) عند "جينيت" هو ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمال في اللغة الفرنسية و اللغات عموما، باعتباره كل فضاء من النص الافتتاحي/ liminaire (بدائيا/ préliminaire كان، أو ختاميا/ post liminaire)، والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (postface) مؤكدة لحقيقة الاستهلال. ومن نصوص الاستهلال دورانا واستعمالا نجد:

المقدمة/ المدخل (introduction)، التمهيد (avant-propos) الديباجي (prologue)، توطئة (avis)، حاشية (note)، خلاصة/ إعلان للكتاب (notice)، عرض/ تقديم (présentation)، قبل (ال) بدء القول (aunant-dire)، مطلع (prélude)، خطاب بدئي (préliminairediscours)، فاتحة/ ديباجة (préambule)، خطبة الكتاب (exorde).

---

[1] الرواية، ص08.

وهناك ما يعرف بالاستهلال البعدي (postface) والـذي يتمثـل غالبـا في الخاتمـة، ويضم أيضا كل من الملاحق (annexe). والذيول (après-propos)، أما بعد/ بعد القـول (après-dire)، الكتابـة البعديـة/ مـا بعـد الكتابـة (post-scriptum) ولكـل هـذه الاستهلالات والتذييلات خصائصها ووظائفها، خاصة الكتب ذات الطابع التعليمـي، والـتي تمتاز بوظيفتها الأكثر برتوكولية، والأكثر ظرفية بارتباطها بما يقوله النص

"فبسؤال الكيفية يـستطيع الاسـتهلال الأصـلي أخبـار القـارئ عـن أصـل الكتـاب، وظروف تأليفه وتحريره، وعن مراحل تكونه"[1].

وآخر القول، أن فاعلية مصطلح مثل المناص على هذه الشاكلة، الـتي بـرزت بهـا في نص رواية الولي الطاهر، بـل حتـى في أي نـص كـان، وعلـى الـرغم مـن صـعوبة اجتيـازه لاقتحام الفضاء النصي، فيؤكد هذا حقيقة التفاعل النصي الحاصل بين المـصطلحين، وإلا مـا كان لجـيرارد جينيـت أن يقـول: "احـذروا مـن المنـاص"؛ لأن الخطـاب علـى المنـاص، وفهـم والتفاعل معه وتأويله وبلورة علاقاته البينية/ الداخلية والخارجيـة، بدايتـه المنـاص كبدايـة إذا كان قد وضع في منتهى الدقة والذكاء.

ثانيا: التنّاص والخطاب الروائي- تجلياته في رواية" الولي الطاهر..."؛

1- مفهوم التناص:

يقال في اللغة نص الشيء: رفعـه وأظهـره، وفـلان نـص أي استقـصى مـسألته عـن الشيء حتى استخرج ما عنده، ونص الحديث، ينصه نصا: إذا رفعه[2].

والتناص: أي المشاركة والمفاعلة ونقول نصصت إذا جعلـت بعـضه علـى بعـض[3]، وتناص القوم: ازدحموا.

---

[1] جيرار جينيت، جامع النص، ص95-96.

[2] ابن النظور، لسان العرب، تحقيق مجموعة من الأساتذة، دار المعارف، مصر، ج (6)، دون تاريخ، مادة نص"، ص 42.

[3] أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار الحياة بيروت، ص 472

النص: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، جمع نصوص، وعند الأصليين هو الكتاب والسنة، ومنه قول نص القرآن، نص السنة: أي ما دل ظاهر لفضها عليه من الأحكام[1].

أما في الاصطلاح، فقد تعدد تعريف النص الأدبي بتعدد التوجهات المعرفية والنظرية و المنهجية، وتلخصت مجملها في "أن النص، هو مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة[2] أهمها الوظيفة التفاعلية، فالنص توالدي ليس منبثقا من عدم، فهو متولد من أحداث لغوية متنوعة.

ولقد شكل هذا النص الإبداعي ولا يزال، تساؤلا لدى كثير من النقاد، فظهرت عدة بحوثودراسات من آخرها البحوث السينمائية التفكيكية عن التناص.

وبهذا حدث انقلاب جذري في مفهوم النص، فلقد أصبح شبكة مختلفة، ونسيج يجتاز كل الحدود المعنية له؛ إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف اختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدا[3]. وكما تعقد النص،وتعددت مفاهيم التناص عند النقاد، فتارة نجد توافقا، و أخرى نجد تضاربا في الآراء.

تقول الناقدة (جوليا كرستيفا): "أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى[4]، ومن هذا القول تجعل كرستيفا، التناص قراءة لأقوال متعددة في خطاب واحد، تحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة يمكن لها أن تتطابق مع النص الأدبي المتعين.

أما (ريفاتير) فنجده ينظر إلى التناص في علاقته بالقراءة معتبرا إياه "الميكانيزم" الحقيقي للقراءة الخطية المتشابهة في النصوص الأدبية وغير الأدبية، والتي لا تنتج غير المعنى[5].

---

(1) ابن النظور، لسان العرب، مادة "نص"، ص 44

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز العربي، بيروت، 1992، ص 120.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، الكويت، 1998، ص 367.

(4) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (تحليل الخطاب الشعري و السردي)، ج 2، دار هومة، الجزائر، ص 96.

(5) عمر أوكان، مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 30

أما (فيليب سولرس F SOLLERS) فيقول: "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادا وتكثيفا و نقلا وتعميقا"[1].

وما تجدر الإشارة إليه، أن التناص ليس دائما سرقة وإنما قراءة جديدة أو كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، و هذا ما جعل (بارث) يقول: "كل نص تناص"[2]، إذ أن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه...)

إن هذا التعاريف، وغيرها كثيرة عند النقاد الغربيين، كان لها صدى واسع في ساحة النقد العربي، وهذا ما جعل الكثير من فرسان النقد العربي الحديث يستفيدون من هذه التعاريف السابقة

ويأتون بتعاريف أخرى متشابهة لها يقول (عبد المالك مرتاض): "إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجه، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج النصوص أخرى، فالنص قائم على التجديدية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته، تبعا لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة، وهذا ما تسميه (كرستيفا) : ب"إنتاجية النص" (Des TextesProductivité)[3].

أما الدكتور (الرويلي) فيقول: "أن التناص وتداخل النصوص جعل من كل كتابة نصا يتسم بالإحالات والاقتباسات التي لا يمكن بحال إسنادها إلى مؤلف ما أو إلى قصد معين. إن مثل هذا المفهوم لا يلغي هوية المؤلف فحسب، وإنما أيضا يجعل قصده مختلطا بقصد نصوص أخرى"[4] وهذا ما قال به (بارث) من أن التناص صورة تضمن للنص وضعا ليس للاستنساخ.

---

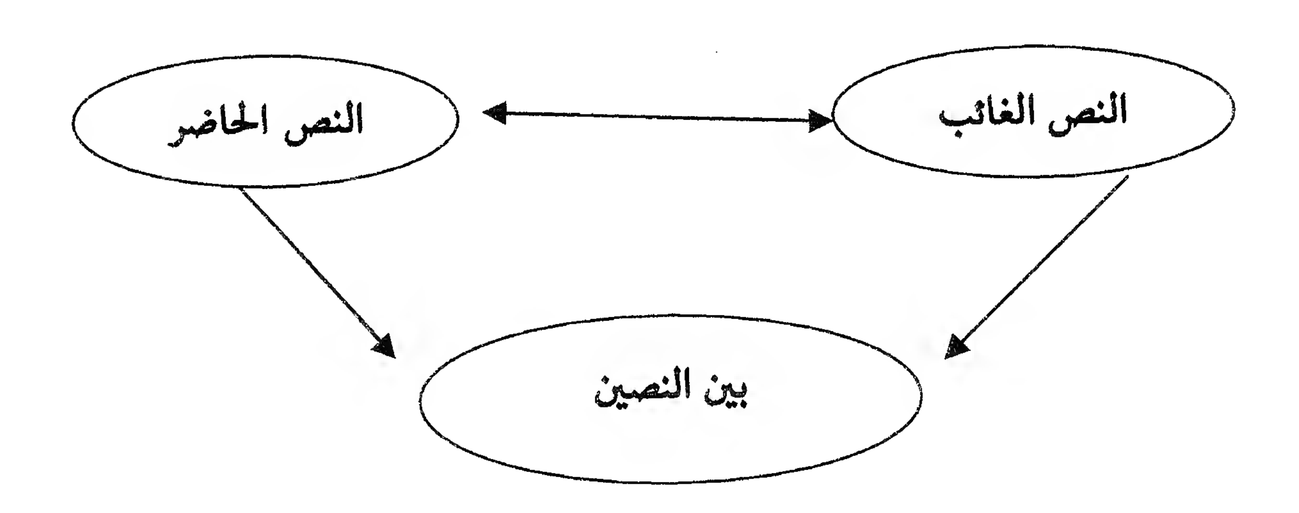
(1) مارك انجينو وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت / أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2، ص 104.

(2) عمر أوكان، مغامرة الكتابة لدى بارث، ص 30.

(3) نور الدين السد، مغامرة الكتابة لدى بارث، ص 30.

(4) د. محمد خير البقاعي، تلقى رولان بارث في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، العدد 1، سبتمبر 1998، الكويت ص: 50

وإذا حاولنا صياغة تعريف للتناص – من كل ما سبق – نقول: "يمثل التناص تبادلا، حوارا، رباطا، إتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، ففي النص تلتقي عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدهما الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدمير في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب، ومن هنا فمشكلة التناص الحقيقية هو كيف يجعل نصوصا عديدة تلتقي في نص واحد (دون أن تتدمر أو ترفض)"[(1)] لم يعد العمل الإبداعي في ضوء النقد الحديث عملا بسيط التكوين، سليم النوايا، نشاطا بريئا أو بئرا معزولة عن هواء العالم، بل هو نسيج محكم، تشكله و تغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة المبدع وما تجيش به من خزين معرفي.



إن المتعامل مع التناص أمامه ثلاث وظائف:

1- استخراج النص الحاضر التناصي من البناء النصي.

2- استحضار النص الغائب.

3- تحديد العلاقة بين النصين (المستوى- النوع- التقنية).

---

(1) عمر أوكان، لذة النص، "مغامرة الكتابة لدى بارث" ص 29.

2- نشأة التناص:

إن التناص كتقنية لم تستو على سوقها إلا على يد الناقدة البلغارية (JULIA KRISTIVA) - جوليا كرستيفا) هذه الناقدة التي ثارت على مفاهيم البنيوية والشكلانية والروسية، وهذا ما مكنها من استبدال مصطلح "الحوارية" بمصطلح التناص" (inter-texte)، مما أدى بالنقاد إلى الاعتراف بها كرائدة من رواد منهج التناص، فهذا (بارث) يقول في حديثه عن نظرية النص: "نحن مدينون (لجوليا كرستيفا) بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص، وهي الممارسة الدالة" (practice significant) الإنتاجية (productivité) التدليل (sinifiance) النص الظاهر (phono- texte) والنص المولد (géno-texte)، التناص (inter- texte)"[1] ولكن تضاربت الآراء في عطاء الريادة ل (جوليا كرستيفا)، فهناك من نفى عنها الريادة – منهم (غريماس) ومنحها ل (باختين)، ولعل هذا يعود إلى ارتباط (كرستيفا) الوثيق بأستاذها "(ميخائيل باختين)، فقد ترجمت له كتابه "شعرية دوستويفسكي"، وقدمت له بأفكارها الجديدة، والتي تدعو إلى مصطلح التناص عوض مصطلح "الحوارية" الذي قال به (باختين)، وهذا ما جعل البعض يقول أن كرستيفا لم تأت بشيء، فقد استبدلت المصطلح فقط، وبنت عليه فكرتها الحديثة، المأخوذة من الفكر الباختيني[2].

وهناك من قال بوجود التناص في القرن السابع عشر في الشعر الغربي عندما كان الشعراء ينضمون أقوال السيد المسيح، أو عبارات من الكتاب المقدس (الإنجيل)، بل إن أعظم من استخدم التناص بكثافة، هو الشاعر الناقد (ت. س أليوت 1888 – 196). وخاصة في قصيدته اليباب "حين تناصت مع خمس وثلاثين كتابا. من أشهر الذين ساهموا في إرساء هذه النظرية في العصر الحديث هو (رولان بارث) في كتابه" s/ z- 1970 – ولذة

---

(1) حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) ن دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 23.

(2) حسن محمد حماد، تدخل النصوص في الرواية العربية ص 23.

النص (plaisir de texte)، وبخاصة في مقولته " أنا أقرأ النص"[1] وذلك في قوله: "ولا تكون الطليعة أبدا سوى شكل لثقافة قديمة، وانعتاق اليوم يخرج من الأمس، إنتاجات (روب غرييه) كانت سابقة الوجود في أعمال (فلوبير)، أعمال (صولرس) في أعمال (رابليه) ن وكل إنتاجات (نيكولاي دي ستايل) مجتمعة في سنتمتر مربع من أعمال (سيزان)"[2].

لم تكن (جوليا كرستيفا) عندما راحت تبني وتضع التناص كحجر أساس تدري أن هذا المصطلح سيصبح محط أنظار الكثير من الأدباء والمفكرين، ومنه سيكون لدراسة التناص دفقه جديدة على يدة (جيرار جنيت)، فهو من اهتم بالتناص اهتماما كبيرا في أبحاثه، ويعد مشروعه النقدي، مسيرة متقدمة في دراسة أوجه العلاقات النصية، فأعطى لكل منها مصطلحا خاصا، ومن هنا أصبح موضوع البويطيقا عنده هو "التنقل النصي". وهكذا من دراسة التناص إلى دراسة "التنقل النصي"، حيث إن محاولة التمييز بين أنماط التفاعل النص، وهي التي مكنت (جنيت) من تطوير نظرية التناص، وهي التي دفعته إلى تبني مفهومه الشامل والعميق عن علاقات التداخل النصي.

3- العلاقات التناصية عند جنيت:

إن موضوع البويطيقا عند (جنيت) هو: "معمار النص" (archi – texte) وهذا ما برز في كتابه "مدخل إلى جامع النص" 1979، أما في كتابه "أطراس" (plimp-sestes) 1982[3]، فإنه يعدنا فيه بتقديم توضيح كامل وخريطة شاملة لعلاقات تداخل النصوص، والذي يقدم فيه لنا الأدب على أساس أنه تناول ثان للنصوص يخترق بعضها بعضا، وبناء درجة ثانية مصنوع من أجزاء لنصوص أخرى سابق[4]. ومن هنا نجد (جنيت يقول: "إن

---

(1) المرجع نفسه ص: 19.

(2) رولان بارث، لذة النص، ت / فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988 ص: 27.

(3) حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ص 29.

(4) المرجع نفسه ص 29.

التنقل النصي؛ هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في اتجاه يبحث فيه عن شيء آخر من الممكن أن يكون أحد النصوص"[1]، ورأى بأن تداخل النصوص له أوجه خمسة:

أ- التناص:

ويقصد به تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة، كما هو الشأن عند (كرستيفا) و(باختين) [2]، لكن عند (جنيت)، فهو أحد تصنيفات الممارسة النصية، وهو بذلك يضع التناص في إطار محدود، فنجده يقول: ط... وفي الواقع لغا يهمني النص – حاليا – إلا من حيث تعاليه النصي، هذا ما أطلق عليه "التعالي النصي" وأضنه "التداخل النصي" بمعناه الكلاسيكي عند (كرستيفا) [3]، وبهذا أصبح التناص مجرد علاقة من التواجد مع نصين، أو مجموعة من النصوص؛ أي الحضور المثبت لنص آخر[4]، وهو يصنف التناص في ثلاث تصنيفات فرعية:

1- الاقتباس:

ويكون لمقطع أو فكرة كاملة، وهو أكثر أنواع التناص وضوحا وسهولة في تعريفه، فيقول (جنيت): ط ويعتبر الاستشهاد أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين، أوضح مثال على هذا النوع... " [5]، وربما نستطيع القول: أن النص الثاني يتخذ النص الأول محتوى له[6].

2- التلميح:

يقوم على التضمين، وهو أقل وضوحا، وهنا نجد الفصل الثاني قد اتخذ من النص الأول تعبيرا له، و تضمين دون تصريح.

---

(1) المرجع نفسه ص: 29، 30.

(2) جميل حمداوي، السيموطيقار والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 2، العدد 3، الكويت، 1997، ص: 103.

(3) جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص: 90.

(4) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 30.

(5) جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ص 90.

(6) محمد خطابي، ليسا نيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991 ص 314.

3- الانتحال:

وهو يقع في المنتصف ما بين هذين القطبين، فهو غـير ظـاهر و لكنـه اقتبـاس نـصي على نطاق واسع[1]؛ أي أن النص الثاني يقوم بتحويل النص الأول، لـذلك فـإن إدراج نـص كامل في نص آخر يشبه تحويلا ترصيعا[2].

ب- المناص:

أو "النـصوص المـصاحبة" (poratextuality) وهـو عبـارة عـن عنـاوين، وعنـاوين فرعية، ومقدمات، وذيول، وصور وكلمات الناشر، وقد قال به (جنيـت) في كتابـه (seuite) "العتبات 1987"، وفيه أبان اهتمامه الزائد بهذا النمط بغيـة توسـيعه، ليـشمل كـل النـصوص الموازية للنص، والتي تعد نوعا من النظير النصي أو النصية المرادفة: "ويمثـل الـنظير النـصي في رأي جنيت التعالي النصي بالمعنى التام[3] فالنظير النصي هـو بمثابـة العتبـات والمـداخل الـتي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من نصوص، والتي سبق ذكرها، لنضيف إليها النـصوص الغائبة عن دائرة الضوء، وغير المعلن عنها مثل: المسودات، والمشاريع غـير المكتملـة للكتـاب مثل المذكرات وخطط الأعمال الأدبية.

ج- الميتانصية métatextuality.:

وهو العلاقة التي تربط نص بنص آخر يتحدث عنه، دون أن يكـون هنـاك استـشهاد يحمل منه، أو تسميته بشكل واضح وجلي، ونعني به "الطريقة التي يهرب من خلالها نـص مـن ذاته بشكل مباشر أو ضمني، ويتجه في اتجاه نص آخر"[4] إنه علاقة التعليق الـذي يـربط نـصا بآخر، يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

---

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 30.

(2) محمد خطابي، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 315.

(3) جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ص: 91.

(4) جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص: 103.

د- النص اللاحق أو التوالد النصي hypertextuality:

هو عبارة عن علاقات تحويل و محاكاة تتحكم في النص "ب" كنص لاحق hypertexte – بالنص "أ" كنص سابق "hypotexte"، حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة، ولقد اهتم به (جينيت) اهتماما خاصا[1].

هـ- معمارية النص "architextuality":

وهو النمط الذي تكلم عنه (جيرار جنيت) في كتابه "مدخل إلى جامع النص"، وهو الذي يبين العلاقات التي تحدد معيار وهندسة النص، إنه نوع ذو طبيعة كلية تكشف عن تصنيفات النص الفرعية والأساسية. والمعمارية النصية عمل ملحق بالأجناس الأدبية، وبمكان النص في البناء التصاعدي للأنواع الأدبية التي تكون مجال الأدب[2] حتى يتحقق الفهم الكامل للنص وللنصوص المتداخلة معه، إنه تنميط تجريدي يستند إلى تحديد خصائص شكلية وقوالب بنيوية للأنواع الأدبية. وفي الأخير نقول أن هناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط الخمسة من المتعاليات النصية، فهي تتداخل فيما بينها، وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها.

إن التناص مسألة ثقافية، شغلت خلد كثير من الباحثين، ومن خلال التضارب الذي حدث في إرساء قواعد مرجعيتها؛ فقد تكون لها مرجعية إيديولوجية فلسفية نشأت في الغرب نتيجة لصراع الفلسفات الفكرية والمادية من النقيض إلى النقيض، وقد ساعد هذه الحركة الانفتاح الفكري والأوروبي الذي بإمكانه هدم نظرية في العلوم الإنسانية، وبناء أخرى مكانها بإيجاد المبررات المنطقية والتاريخية للفكرة الجديدة، إذن، هي مسألة قائمة على أساس التأثير اللذان هما من صميم الأدب المقارن.

---

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 32.

(2) المرجع نفسه، ص: 12.

4- مستويات التناص:

إن النص نسيج من الكلمات المشتبكة والمنظمة بطريقة تفرض معنى راسخا بقدرة رمزية، و لكشف التناصات الأساسية فيه يجب وضعه في سياقه الفني، مع تحديد مطلقاته وخلفياته الداخلية والخارجية ومرجعياته الفنية[1] إن البحث في النص غوص في مكوناته الجزئية والكلية، وتبيان مستوياته التناصية التي يمكن تحديدها فيما يلي:

أولا:التناص الذاتي

"وهو العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع بعض، والتي تكشف بدورها عن الخلفية التي يتعامل معها الكاتب"[2]. إن التناص الذاتي يكشف لنا عن روافد الأديب الثقافية؛ فلا شك أن لكل كاتب عالما خاصا به، يقوم بإنتاجه في نصوصه عن طريق فهم خاص للكتابة تبرز في جميع مؤلفاته، "ومؤدي هذا، إنه من المبتذل أن يقال إن الشاعر [أو الأديب] يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها؛ فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه"[3] فالتناص الذاتي فهم أعمق لتجربة الكاتب ونصوصه، حيث نتمكن من معرفة هل هذه النصوص تكرارا بلا بريق للشيء نفسه على نحو هستيري بالسجن في نص واحد عملاق؟[4]

ثانيا: التناص الداخلي:

"إنه محاولة للكشف عن علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين معاصرين له، خصوصا إذا كان هؤلاء قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه، من خلفية نصية مشتركة"[5].

---

(1) حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 45.

(2) د. محمد مفتاح، إستراتيجية التناص (تحليل الخطاب الشعري)، ص: 125.

(3) المرجع نفسه، ص: 125.

(4) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 45.

(5) المرجع نفسه، ص: 45.

فالأديب يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها حسب المقام والمقال، ومنه نخلص إلى أن النصوص يتعين قراءتها على ضوء ما تقدمها وما عاصرها وما تلاها لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف[1].

ثالثا: التناص الخارجي المفتوح:

"إنه تداخل النصوص التي يمتلئ به العالم، ولا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين من النصوص، بل هو تداخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة، محاولا أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم"[2]؛ فهو يدخل – من أجل ذلك – في صراع مع هذه النصوص، فنكتشف بذلك مدى تنوعه أو انكماشه، ونعرف كم التناصات الموجودة فيه مع التراث العالمي والإنساني.

إن كل هذه التناصات لا بد أن يمر بها كل نص عند قراءتنا له، وإن هناك لكل نص مستويات خاصة به أو بمجموعته الصغيرة التي ينتمي إليها.

5- أنواع التناص:

إن النص بكثرة نصوصه وتعدد اتجاهاته يفترض صعوبة ضرورية، مؤداها عدم القدرة على تحديد كل ملامح النص؛ فكله يعود إلى ما يسمى ب: كيمياء المعرفة"[3].

وما يجب معرفته أن الإشكالية التي تعترض كل باحث ن منقب في هذا النص، هي تباين الاستخدام الفني لهذا النص، فيتراوح هذا الاستخدام بين أنواع ثلاثة متفرقة؛ وقد سعى الباحث المغربي: (محمد بنيس) إلى تبني ثلاثة معايير، رأى أنها تتخذ صفة القوانين:[4]

---

(1) د. محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، ص: 120.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 36.؛ فهو يدخل – من أجل ذلك – في صراع مع هذه النصوص، فنكتشف بذلك مدى تنوعه أو انكماشه، ونعرف كم التناصات الموجودة فيه مع التراث العالمي و الإنساني.

(3) ابراهيم رماني، الغموض في الشعر المعاصر، ص: 379.

(4) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ط1، 2000، سطيف، ص: 93.

1- الإجترار:

وفيه يعاد النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه[1]، بحيث يكون العامل الكاتب مع النص بوعي سكوني؛ فنجد أن النص الثاني يمكن أن يكون مضمونة النص الأول، مع الإشارة أنه بإمكان الكاتب إيراد النص الغائب حرفيا، إلا أن غرضه من ذلك قد لا يكون اجترار هذا النص بقدر ما يكون رغبة منه في فتح مناخ نفسي وفكري ما، تلتقي فيه تجربته هو بالتجربة التي يمتلكها التي يمتلكها النص"[2].

2- الإمتصاص:

هو مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، إذ أن الكاتب هنا يتعامل معه كحركة وتحول[3]، إنه النوع الذي يمثل خطوة متقدمة في الرؤيا والتشكيل، وفي ذلك تقول (كرستيفا): "أن النصوص تتم صناعتها عب امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا"[4]، فيمكن للنص الثاني أن يمثل على مستوى التعبير النص الأول؛ وبمعنى آخر أنه يمكن للنص الثاني أن يستعير عناصر النص الأول، وبذلك تتموضع على مستوى التعبير أو المضمون، وهنا يمكن الترجيح والأسبقية"[5].

3- الحوار:

هو الضرب الثالث من التوظيف، هو الأكثر تعقيدا وغموضا، والذي تعاد فيه صياغة النص الغائب على نحو مغاير تسقط منه أجزاء وتضاف إليه أجزاء أخرى[6].

---

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر المعاصر، ص: 380.

(2) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص: 94.

(3) المرجع نفسه، ص: 93.

(4) سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، ص: 77.

(5) أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إيريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص: 46.

(6) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر المعاصر، ص: 380.

ويعتبر (باختين) أول من استعمل هذا المصطلح عندما قال: "إن الكلمة وهي تتجه نحو هدفها تدخل بيئة حوار مضطرب، مليئة بالتوترات، بيئة من كلمات غريبة، من أحكام القيمة والتأكيدات، وتتدخل مع علاقات معقدة، وتتملص من أخرى، تختلط بالبعض وتنفر من البعض الآخر، وتتقاطع مع مجموعة ثالثة"[1]. وهكذا نخلص إلى أن الحوار هو توظيف واع وحي للنص الغائب، وهو أعلى مراحل القراءة لاعتماده النقد المؤسس[2].

6- تقنيات التناص:

و نقصد بها كيف يتناص نص مع النصوص الأخرى، سواء بوعي أو بدونه، إنها من تمنح الدقة للمستويات، حيث تشكل خلفية هذا الأديب وكيفية توظيفه لها سلبا أو إيجابا، اختلافا أو ائتلافا، إن هذه التقنيات كثيرة، يمكن لنا رصد بعضها بعضا فيما يلي:

أ- تناص التآلف:

وهو اتفاق الموقفين، موقف صاحب النص الأصلي، وصاحب النص الجديد أو هو تكافؤ العنصر التراثي والعنصر الحداثي، كما يقول (يوسف زيدان): "... إبراز النص التراثي الذي لا يتقوم بذاته، بل بنص آخر يضاف إليه، و عن طريق الإضافة أة إشباع الدلالة، يتحدد سياق النص التراثي الأصلي، ودون الإضافة أو الإشباع يكون النص في حالة من التشظي، تؤهله لإنتاج نص جديد"[3]، إذن هي محاولة التوفيق بين ما هو تراثي، وما هو حديث في النص الأدبي عند الشخصيات، والمواقف التراثية

---

(1) عبد الحميد حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفككية) ص: 362.

(2) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص: 93.

(3) ينظر: يوسف زيدان، الشعر الصوفي – نموذجا الإمام أبو العزائم، و أحمد الشهاوي –، مجلة: "فصول" العدد الثاني، المجلد 15، صيف 1996، ص: 155.

ب- تناص التداخل:

وهو اقتران نص لا حق بنص دون المزج بينهما، أو ما يسميه البعض "التناص الشقي" أو التحول المفاجئ[1] أو هو الإطاحة ببنية القصيدة بكسر إيقاعها الداخلي وموسيقاها وتشتيت الرؤية[2] وهذا لنوع هو أقرب إلى الاستشهاد في النثر، أو التضمين في الشعر.

ج- تناص التخالف:

وهو تجريد النص التراثي من دلالات جديدة ومعاصرة، كاستدعاء الشخصيات التاريخية استدعاء مخالفا للمرجعية التاريخية؛ كأن يحول المؤلف حكاية هي أعلى نموذج للفرح إلى أعلى نموذج للحزن، قلبا لحقائق التاريخية. إذن، فتناص التخالف مرجعيته تاريخية وتراثية، لكن تتحول فيه الدلالات التاريخية إلى العكس إلى النقيض[3].

د- تناص الاحتراف:

هو الكتابة ب "النص الخلفية" بنمط نص سابق، اصطدام سياقين أو بنيتين إحداهما بالأخرى ضمن شبكة من العاقات، ونظام فني وفكري جديد، إنه إعادة قراءة النصر القديم بفكر حديث وبدلالات جديدة، فكل قارئ يعيد كتابة النص بواسطة اكتشاف ترتيب جديد للدلالات[4]، إذن هو حوار جدلي يترتب وضع جديد للنصين القديم الحديث معا.

هـ- التناص الجزئي:

هو التناص القصدي، يهدف الأديب من خلاله استدعاء شخصية نص سابق أو عنوانه أو دلالته، أو بناء النص السابق بعد تحويره، أو تمثل لغته وأسلوبه، بحيث لا يمكن

---

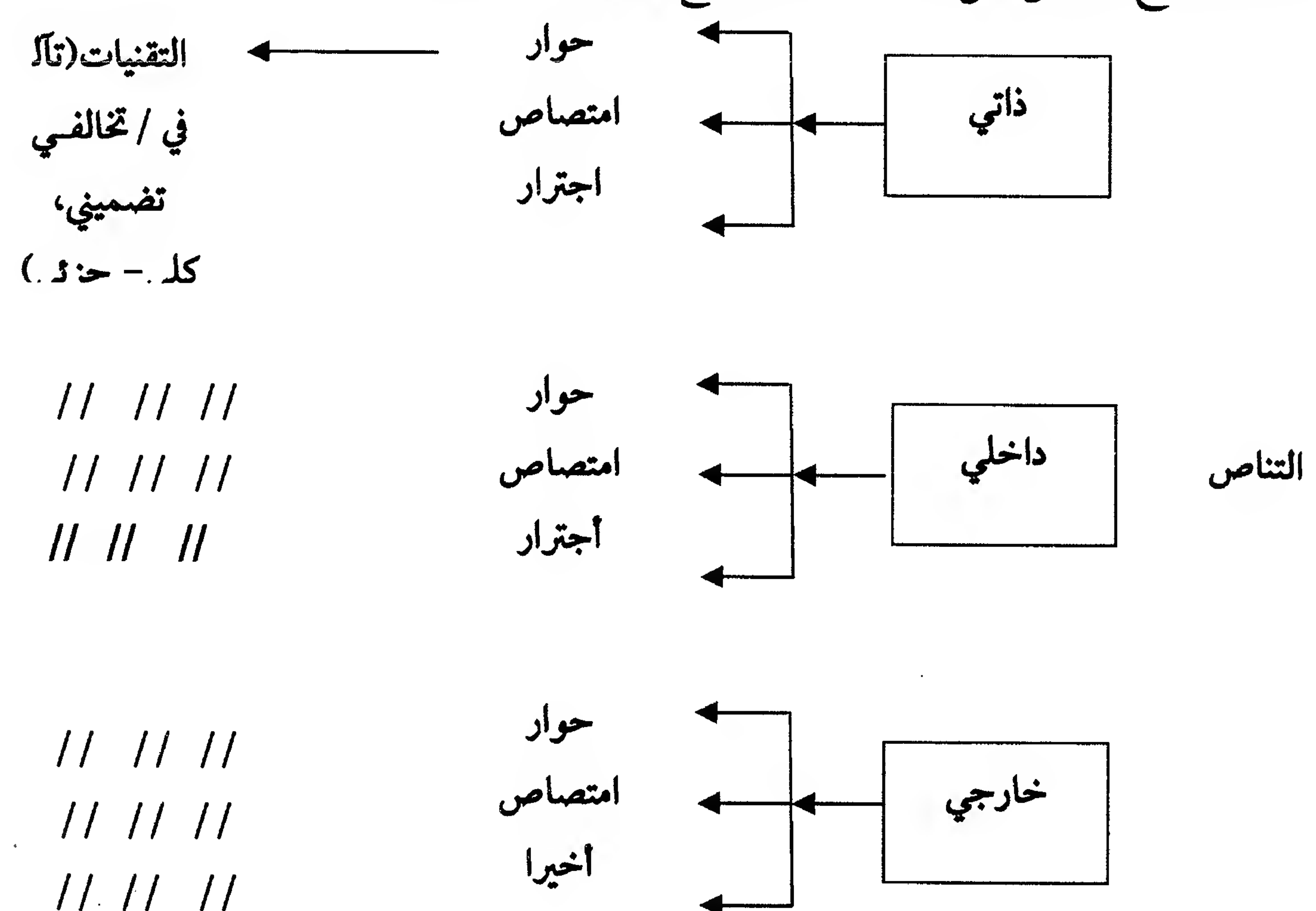
(1) ينظر: يوسف زيدان، الشعر الصوفي، مجلة: فصول "العدد الثاني، صيف 1996، ص: 156.

(2) المرجع نفسه، ص: 156.

(3) ينظر: عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، السنة السابعة، العدد 82 / 83، أغسطس ص: 22.

(4) حسن محمد حماد، تداخا النصوص في الرواية العربية، ص: 21.

للمتلقي أن يعثر على هذا التناص إلا بعد قراءة جادة وتأويل موسوعي للـنص اللاحـق، لأن النص الجديد نص بمعان بعيدة كل البعد عن النص السابق، أو هو "عملية استبطان نص سـابق في سياق نص لاحق، بحيث تتولد من هذه العمليـة دلالات متجـددة لا يمكـن استكـشافها في النص الأسبق"[1] هذا ما كان من شأن التناص – تقريبا – عند الغر
لهذا المصطلح، ولكن هل كان لهذا المصطلح وجو د في التراث؟.



7- مصطلح التناص في التراث:

إذا تأملنا حركة النقد الأدبي العربي، فإننا سنقف على كثير من الأمثلة الدالـة علـى معنى التناص بمصطلح أو بآخر، يقول (زهير بن أبي سلمى):

مـــا أرانـــا نقـــول إلا معـــارا   أو معـــادا مـــن لفظنـــا مكـــرورا.

---

[1] يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر "مجلة الفصول"، العدد 02، المجلد 15، صيف 1996، ص: 154.

إن هذا تأكيد واضح على إعارة شاعر ما من شاعر آخر، وهذا ما جعل القدامى يؤمنون بأن الشاعر لا يكون شاعرا، إلا إذا قرأ لفحول الشعراء وحفظ لهم. يقول (ابن خلدون): "إن الشاعر الذي قل حفظه للأشعار الجديدة لا يكون شاعرا، و إنما يكون ناظما، ساقطا، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال..."[1]. وما نلاحظه أن (ابن خلدون) يصطنع نسيان المحفوظ، وهو الذي يدعوه (بارث) ب: "تضمينات من غير تنصيص"، فنسيان النص يفضي إلى كتابه نص أصيل وجيد إذا كان المحفوظ المنسي جيدا[2].

أما الجاحظ فيقول عن تقنية الأخذ: "هو استغلال الشاعر والناثر لما جاء من معاني سابقيه وألفاظهم بنقلها مع تحوير"[3].

وكان العرب القدامى ينظرون إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية وضرورية أيضا، على أن يكون "النص النموذج" مشتغلا بحرية في النص قيد الإبداع بشكل لا شعوري، وهذا ما أشار إليه (صبري حافظ) عندما قال بالملامح الهامة في تراثنا النقدي لمصطلح التناص: "وبعد المفاهيم النقدية القديمة تقارب في دلالاتها أنواع التناص وأشكاله، فأغلب القدماء يلحون على "أنسج على المنوال"[4]، ومن أهم المصطلحات التراثية التي قاربت دلالة التناص ومفهومه. والتي يمكن استثمارها في تحليل النصوص الأدبية نجد:

1- المعارضة:

وتدل على المحاكاة و المحاذاة في السير، وإلى جانب هذا فهي محاكاة أي صنع أو فعل. إن هذا المعنى "الماصدقي" هو الذي سوغ انطلاق النقاط العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة[5].

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، الجزء 2، ص: 118.

(2) المرجع نفسه، ص: 118.

(3) الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في البيان و التبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، وبيروت، ط 1، 1982، ص: 56.

(4) نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري و السردي، ص: 116.

(5) المرجع نفسه، ص: 118

2- المناقضة:

وتعني المخالفة، نقض الشيء نقضا: أفسده بعد حكامه، وناقض الشاعر الشاعر، إذا قال أحدهما قصيدة فنقضها صاحبه عليه رادا على ما فيها معارضا له، والمناقضة يمكن عدها مبحثا من مباحث التناص، لأن فيها يتجلى بناء نص لاحق على نص سابق أو نصوص سابقة، وهو مصطلح استعمله العرب بهذا المفهوم[1].

3- التضمين:

يقول القلقشندي: "فإذا أكثر صاحب الصناعة من حفظ الوقائع والأحوال فأودعها في مكانها، واستشهد بها في موضعها، والطريق في استعمالها في النثر كما في جل الأشعار واستعمالها لأنها بذلك عرفت واشتهرت..."[2] فالتضمين هو استعارة الشاعر الأصناف والأبيات من شعر غيره وإدخاله إياه في أثناء أبيات قصيدته، أما في البيع، فهو أن يأخذ الشاعر أو الناثر آية أو حديثا أو حكمة أو مثلا أو شطرا أبيتا من شعره غيره بلفظه ومعناه.

4- الاقتباس:

هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه، وما يحسن هو أن توطن في الكلام، يمكن اعتماد الاقتباس في تحليل الخطاب الأدبي كمفهوم إجرائي يتم من خلاله رصد ظاهرة الاقتباس بأنماطه وتحديد ماهيته ووظيفته في الخطاب اللاحق، مع الأخذ في الاعتبار أن التوظيف اللاحق للمنجز السابق ووضعه في سياق جديد يأخذ بعدا دلاليا جديدا بحكم تواجده في بنية نصية جديدة[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص: 118.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص: 119.

(3) المرجع نفسه، ص: 120.

5- السرقة:

لقد أحصى (الجرجاني) السرقات الأدبية – تقنيات التناص حديثا -: "بالنقل وبالقلب، وتغيير المناهج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيضة بالزيادة والتأكيد والتعريض في كل حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقتصر معه عن اختراعه، وإبداع مثله"[1] وهكذا لا يمكن لكل مبدع أن يدعي السلامة منها؛ ففيها الغامض وفيها المفضوح الذي لا يخفى على أحد. تداول المعاني:

قيل: "لو لا أن الكلام يعاد لنفد"[2]، ويقول (العسكري): "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم، إذا أخذوها أن يكسوها ألفاضها من عندهم ويبرزونها في معارض تأليفهم... ولولا القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"[3].

التناص ومستوياته في الرواية:

إذا تتبعنا المجال الجغرافي للتناص في الرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وجدناه ذا تضاريس متنوعة تتوسع على مساحة جغرافية واسعة؛ فالتناص يحتل مساحة واسعة عبر متن الرواية بمستوياته الثلاث:

1- التناص الذاتي:

من منطلق، أن التناص لا يعدو، أن يكون تحويلا للنصوص الواحدة لنفس المؤلف، فإننا سنستقصي هذا المستوى التناصي في فكر الروائي الطاهر وطار؛ حيث أن المتتبع لكتابات هذا الروائي يجد أن الكاتب قدم مشروعا روائيا متسللا زمنيا ومتشابكا في إحداثه وذلك من "اللاز" إلى "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، وبدون قراءة ما كتبه وطار منذ

---

(1) المرجع عينه، ص: 119

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين (لا الكتابة والشعر)، ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو فضل ابراهيم، المكتبة العصرية، يدا، بيروت، 1986، ص: 196.

(3) المرجع نفسه، ص: 196.

بدايته حتى آخر رواية، لن يستطيع القارئ فهم مشروعه الروائي[1] كما أنه لن يستطيع إدراك تاريخ الجزائر المعاصرة، فهذه الانسيابية في أعماله مرده إلى ذاتيته وثقافيته واديولوجيته ولغته وذوقه وعاطفته.

تبدأ دراسة التداخل النصي بالدخول إلى ذات المؤلف، ذلك الحيز الذي يتم فيه تشكل النص وفقا للتكوين الاجتماعي والثقافي للمؤلف نفسه، حيث إن ا التكوين هو الذي يسهم في التراتب الهرمي بنصوص المجال التناصي داخل حيز الذات المؤلفة[2]. وقد أسهم في التكوين الثقافي / الأيديولوجي للطاهر وطار عاملان:

الأول: هو تنوع الروافد التي استقى منها ثقافته.

أما الثاني: فهو اللحظة التاريخية التي يعيشها وطار – هذا الروائي الجزائري المولود في 15 أوت 1936 – بشرق الجزائر.

وروافد ثقافة الطاهر وطار تنقسم إلى: الرافد العربي الإسلامي والرافد الأجنبي، ويرجع فضل تكامل الرافدين في شخصية (وطار) أولا دون سواه لاستعداده الذكي بحكم سعة اطلاعه، وقدرته على الآخر والتحكم فيه حسب مبتغاه، وثانيا، فضل والده الكبير الذي أراد له نشأة دينية كي يصير في قادم أيامه شيخا يشار إليه بالبنان، فوجهه لتلقي علوم الدين في جمعية العلماء المسلمين في الجزائر، ليواصل دراسته في جامع "الزيتونة" بتونس، بيد أن (وطار) بقرار حاسم انصرف عن مواصلة دراسته الدينية، والتحق بفصائل ثوار بلده[3]، يقول وطار عن هذا الرافد: "... من حسن حظ الكاتب العربي أن له امتدادا عبر التاريخ؛ عصر الماضي، عصر الحاضر، عصر المستقبل، أنا عندما أدخل مكتبي أجد الشنفرى، وأجد أبو العلاء المعري، وأجد الإمام البخاري، وأجد عبد الوهاب البياتي، وأجد البردوني، وأجد

---

(1) عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في الرواية الأخيرة، مجلة التبيين، العدد15، ص 74.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص

(3) إسماعيل فهد إسماعيل، الطاهر وطار: المغامرة والحدس، التبيين، العدد 15، 2000، ص: 66، 67.

محمود درويش، وأتصور أني في الصباح سألتقي أحدهم لأن هؤلاء باستمرار هم زادي رصيدي"[1].

إن وطار دائم العودة إلى التراث العربي، لإحيائه في ثوب جديد يواكب ما هو كائن وما سيكون كما واكب ما كان، لذلك فهو يقول: "أنا ابن التراث العربي الذي تشبعت به روحي ونما بين أحضانه فكري"[2].

أما الرافد الثقافي الغربي، فربما يعود إلى أن الطاهر وطار واسع الإطلاع؛ فهو أديب يجب عليه المرور بالملاحم والأساطير اليونانية، ويتشبع من زاد الحضارة الغربية الأوربية، فينهل من آدابها ومدارسها، ويحتك بجل – إن لم نقل معظم – الثقافات والحضارة الإنسانية، فيأخذ كل ما يناسبه من الآخر، ويحدث له عملية إسقاطيه بما كائن في بلدنا.

وبين هذا الرافد وذاك، حدث اضطراب في شخصية الطاهر وطار، ولذلك نقول أن الطاهر وطار ما وصف إلا حاله عندما قال: "نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم، وبالحديث النبوي الشريف، وبابن عربي والمتنبي، والجاحظ والشنفرى، وامرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى، ومحمد عبد الوهاب، ومحمد عبده، والأفغاني، ونصفي الآخر ممتلئ بماركس، وانجليز، ولينين، وسارتر، وغوركي، وهمنغواي، وهيغل، ودانتي"[3].

هذه الصورة لحالة الروائي الطاهر وطار؛ هو زيتوني، إسلامي من الجهة، وماركسي من جهة أخرى، إذن هو الصراع الذي يحتدم في نفس وطار بين الإسلامية والشيوعية، وهذه الحالة هي نفسها حال الجزائر الآن. وللعامل السياسي كذلك شأن عظيم في بلورة فكر الطاهر وطار، فهو فخور لكونه كاتبا سياسيا، وكل ذلك بحكم انخراطه في جيش التحرير، فاحتك بالقادة والزعماء الكبار، فتكون لديه وعي سياسي يجعله ينقد كل راهن و يتطلع إلى غد جديد.

---

(1) جهاد فضل والطاهر وطار، وجها لوجه، مجلة العربي، العدد 446، يناير، 1996 ص: 67.

(2) عياش يحياوي، حوار مع الطاهر وطار، مجلة التبيين، العدد 15، 2000، ص: 78، 79.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الجاحظية، الطبعة 1، الجزائر، 1999، ص: 56، 57.

وهذا ما أحدث تكاملا مع العمل الثاني الذي أثر على ثقافة الروائي الطاهر وطار، ويتمثل في الوضع الراهن أو اللحظة التاريخية التي يعيشها وطار مع الشعب العربي عامة والجزائر خاصة، إنه التفاعل مع مرحلة من أصعب المراحل التي تمر بها الجزائر بعد الاستقلال، أبرز ما يمثلها تعبير "العشرية السوداء"، إنها لحظة نبوءة الزلزال في المجتمع و الفكر والسياسة، إنه التمرد على كل ما هو فاسد، وما يحدث في الجزائر له طابع التمرد الاجتماعي والسياسي والرافض لهيمنة ثقافة الآخر على حياته و مؤسساته، وهو ناتج عن شرخ غائر في الذات الجزائرية[1].

لذلك فالحركة الإسلامية الحديثة بدءا من الوهابية، إلى محمد عبده، هي بشكل ما معادية للاستعمار والتخلف، "ومن هذا لا المنظر، يجب أن لا نحكم على كل الحركات الإسلامية على أنها حركات إرهابية، لأن لها رؤيتها الاقتصادية والثقافية والاجتماعية، وهي تفعل في الوقت الذي اكتفت فيه المنابر بالكلام، وهذا لا يحجب عنا أن بعضها لا يملك أية رؤية واضحة في العمران والمدينة، ولهذا تلجأ إلى التقتيل والهمجية"[2]، كما أن الطاهر وطار – حسب تصريحاته – ينفي أن تكون لديه مشكلة الدين، وخصمه الوحيد هو الاستغلال باسم الدين، وقد أنشأ الأولى إذاعة القرآن الكريم في الإذاعة الجزائرية التي عمل مديرا عاما لها في (1991 – 1992)، وشنت عليه الصحف الناطقة بالفرنسية هجمة واسعة اتهمته بالظلامية، فهو يقول: "الإسلاميون في الجزائر هم خصومي وليسوا أعدائي، أدافع عن حقهم في العمل و التعبير، وعن حريتهم حتى وإن اضمروا لي القتل ذبحا"[3].

ومن هذا المنطلق، كانت رواية الطاهر وطار، التي تعبر عن آمال الكاتب في رفض العنف والقتل إلى أقصى الحدود، إنها دعوة إلى السلم، ولذلك قال: "أنا لي رأيي، وربما تجده في الكثير من أعمالي، وهو أنه يكفينا أن نعيش فترة معينة لنذوق جميع ما يذاق، ونمارس

---

(1) عياش يحياوي، حوار مع الطاهر وطار، مجلة التبيين، العدد 15، ص: 83.

(2) المرجع نفسه ص: 83.

(3) المرجع عينه ص: 86.

جميع ما يمارس، ثم نعود من حيث جئنا، وكأن ولا بد فلنعد جميعا سليمين وصاحين"[1]، إذن هي الدعوة للعودة، عودة تضمن لنا الاطمئنان والسلام بعد كل هذا الظلام.

لقد كان لتداخل النصوص، في المستوى، حضور مميزا في الرواية، وخاصة مع الرواية التي سبقتها "الشمعة والدهاليز"، وبرز ذلك عبر ملامح أهمها: ملمح شخصية المثقف؛ تمزقها وقتلها، هذا المثقف الذي يعمد وطار دائما لاضطهاده و قتله في كل أعماله، لأنه يثير الكثير من الأسئلة، فهو ينظر للرسائل بوجهة تختلف عن وجهة نظر الإنسان العادي، يقتله كما قتل عبر التاريخ، يقتله ليمنحه الخلود، فنجده يقول: "ما معناه، يموت واصل بن عطاء، يموت الجاحظ، يموت ابن رشد، يموت ابن الهيثم، يموت البيروني،ة يتربع ابن حنبل من جديد على العرش... تموت أنت" ودائما في كل روايات الطاهر وطار المثقف يقتل على يد ما يسميه بالرجعي؛ ففي اللاز قتل زيدان رمز المثقف لصمته، لحنكته لذكائه ولوطنيته، من طرف الشيخ الرجعي صاحب الوقار الكاذب المستتر باسم الدين، ليبسط سلطانه على الشعب، ويجعل وطار امتدادا له في الرواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"، في شخص مصطفى الذي يمثل خير خلف (؟) لخير سلف (؟)، الذي يعمل دائما على اضطهاد كل مثقف، ثائر: "من هو الفدائي؟ من منكم حمزة؟ أين خالد بن الوليد سيف الله المسلول من بينكم؟، إن ضرب البنات هنا معناه إنزال الرعب في قلب كل الجامعيات..."[2].

إنه الفكر الرجعي الذي يجعل المثقف الذي يقول: "إما أن نسلم أعناقنا للذبح و إما أن نتخلى عن معتقدنا"[3]، وهو الفكر الذي وجد امتداد في شخص الإخوة الثلاث لعلي الحوات في "الحوات والقصر"، الذين اضطهدوه، وعملوا على قطع لسانه كمصادرة لحرية التعبير، كضمان للحكام لعدم إظهار الحقيقة: "إن الحقيقة تجلت، وأن أعداء على الحوات لم يستطيعوا أن يمنحوه من التعبير عن الخير الذي جاء يسم العصر به"[4] ويواصل الامتداد لهذا

---

(1) الطاهر وطار وجهاد فاضل، وجها لوجه، مجلة العربي، 446، ص: 70.

(2) الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، اللاز، الكتاب2، دار رشد بيروت، ط1، 1980، ص: 130.

(3) المصدر نفسه، ص: 140-141.

(4) الطاهر وطار، الحوات و القصر، دار البحث للطباعة و النشر، قسنطينة، ط1 1980، ص: 268.

الفكر عند الوزير الذي يضطهد مستشاره الشيوعي بالإهمال والتهميش، فيقول: "أنا مستشار الوزير الذي لا يشاورونني في شيء إيه يا زمن؟، ويبقى هذا الفكر هو الشاغل الرئيسي للروائي ويحوله في كل روايته، إنه الفكر الإرهابي المصوب ناحية المثقف الحر، فنجده يقوم بقتل الشاعر الفيلسوف في رواية "الشمعة والدهاليز"، إنه أكثر تأصيل مع الأنا، وأكثر إدراكا لخطورة الآخر. إنه يخاطب الحركات الإسلامية التي تدعوا إلى العودة إلى الخلف عبر واد من الدماء: "إن هذا الحلم ينبغي الا يتحطم على الأقل بهذا الشكل الغبي"[1]، وصولا إلى الرواية التي بين أيدينا فيكاد يقتل فيها الروائي "نجيبي محفوظ" بطعنة من سكين الولي الطاهر. هذا الأخير الذي يسعى لقتل رمز المثقف الذي لا ذنب له سوى التساؤل في حين يبرز لنا مفارقة غريبة من خلال شخصية عيسى لحليح الذي يجمع بين النقيضين، إنه مثال رمز المثقف الهش؛ فبمجرد أن يؤخر إلى ويقفز إلى النقيض من النقيض.

وقبل هذا القتل للمثقف، نجد إيراد أزمته ألا وهي تمزقه بين الأنا و الآخر التي برزت في كل أعمال الطاهر وطار؛ فالمستشار يعبر عنها قائلا: "هم الأصل... أنت واحد من ال هم وأنا! هذا الأجنبي تماما عنهم، لا هم لي، إلا أن أناي يشكل نهائي عنهم"[2].

والفكرة ذاتها تمتص لتخرج على لسان الشاعر في رواية "الشمعة والدهاليز": من أنت؟ من أنا؟ لقد علمتني ما يجب أن أعلم، وإنني أبحث عن علاقتي بك"[3] وتستمر هذه الفكرة بتحوير يعمم حالة الانفصام هذه على كل مثقف عربي مسلم؛ لا الجزائر فحسب، تمزق تمثل في شخص "نجيب محفوظ": رأيتني ممزق بين أنا وبين آخر غيري"، إنه تمزق المثقف العربي الإسلامي الذي أصبح خليطا من المواقف و الثقافات المتناقضة، أصبح يشكل جزء مهما في الأزمة؛ فهو أحد عناصرها الأساسية عن طريق صدمته بالحداثة الغربية فأصبح إما منخرطا فيها بشكل سلبي أو رافضا لها بشكل سلبي أيضا.

---

(1) الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص: 12.

(2) الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص: 12.

(3) الطاهر وطار الشمعة والدهاليز: ص 180.

أما الملمح الآخر الذي يبرز في كل روايات الطاهر وطار أو بالأحرى النص الذي يظهر في كل مرة هو ذلك النص الذي يصف العمل الديني، ودوره من خلال ممثليه "شخصيات النص" يصنع الأحداث وتوجيهها بما يرسم لوحة استشراقية وفقت لأن ترصد بإحساس واقعي مرهف، ما اعتمد في البنية التحتية للمجتمع الجزائري من تيارات سيكون لها دورها الفعال والمؤثر مستقبلا حيث رصد – قبل أي من كتاب جيله- تشكيل تيارات الإسلام السياسي في رحم جبهة التحرير الجزائرية قبل الاستقلال، ليلاحق تطورها بعد ذلك، كاشفا دائما عن استغلال الدين في أمور السياسة، وهو استغلال ينكره بشدة الروائي ويهاجمه دائما، وهو يصرح أنه عندما يدين التيارات الرجعية، لا يدين الإسلام أبدا على العكس من ذلك، أنه يرى الإسلام ضرورة دنيوية[1]، وهذا هجوم تجلى في الرواية الأخيرة، وفي تحطيم الولي الطاهر بإظهاره رجلا صوفيا تارة و حاكما متسلطا يغامر بكل شيء من أجل كل شيء، حتى العنف تارة أخرى.

لكن ما يثير الاهتمام، هو التناص الكبير الذي نجده بين "الشمعة والدهاليز" و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي". وهذا ما اكتشفناه في قوله، بأنه أجاب على قدر الإمكان في هذه الرواية على أسئلة طرحتها سابقتها "الشمعة والدهاليز" ونظرا للتفاعل الحاصل بينهما قالوا: إنما بأسلوبهما ومحتواهما التجديدي –بعض الشيء- رسم لايدولوجيا جديدة تقوم على حطام من الايدولوجيا المهمشة.

وأول ما يسترعي انتباهنا – هو ذلك التشابه بين الخيزران بطلة "الشمعة والدهاليز"، وبلارة بنت تميم – بطلة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وكأن الثانية امتداد للأولى، إنما المرأة الغواية التي تظهر في جل أعمال الطاهر وطار فمن مريانة في "اللاز" إلى "جميلة" في "الموت والعشق في الزمن الحراشي" "جميلة الفتنة... بقرة إبليس، هي تغويهم بالتطوع"[2] هكذا وصفها مصطفى، ثم تأتي الخيزران التي تغوي الشباب، فيقتحمون لها قلوبهم، ويعرف من خلالها ما يشغل بال المعرب غير المتطرف، والتي بسببها يقتل الشاعر بتهمة لإغوائها وافساد علاقتها

---

(1) واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة في الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص: 60.

(2) الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص 130.

بالأجهزة التي تستخدمها[1] في معرفة هذا المعرب هي نفسها بلارة "الولي الطاهر"، هـذه المـرأة الغواية التي أرسلت إلى الولي لتعيش معه حالـة تنجـب بهـا نـسل كـل النـاس، لكنـه رفـض وتمادى في الرفض بإراقة دمها، رغم أنها حذرته من ذلك، لكنه لم يصغ لها، تأوهت واختفـت وتلاشت، وراح هو يعيش حالة ضلال وتيه لا حدود لهما، باحثا عـن مقامـه الزكـي بعـد أن أصبح في حالة "اللا.عقل"، و السؤال: لماذا رفض الولي الطاهر عيش الحالة مع " بلارة " ألخوفـه منها بعد أن أدرك خطورتها في فكرة؟ أم أنه يريد أن يبقى مقامه معزولا عن الآخر. وفي كلتـا الحالتين، البطل هو رجعي، لا يعمل للمستقبل بل يعمل للماضـي، وهـو يحـاول – في حالـة يأس – أن يطيل ما أمكن عمر الماضي، تماما كبول رواح في بعض ملاحقه، كمـا أن الـرويتين وكسابقاتها – يطرحان إشكالية "الأنا" و"الآخر" عند المثقف العربي، المسلم، هل يمكن إعـادة مـا كان على ما كان عليه؟ أيمكن العودة إلى نقطة النور ثـم الانطـلاق صـانعين مجـدا كمـا فعـل أسلافنا؟ ولكن هل يفيد هذا مع سياسة من ليس معنا فهو ضدنا؟ هل يفيد ببحر الـدم هـذا؟ أما زالت الخيزران تعيش بيننا؟[2].

ونستطيع القول أن الولي الطاهر حالـة جامعـة ومكثفـة، إنـه مفـرد بـصيغة الجمـع، كالاز و كعلي الحوات وكالشاعر الفيلسوف، إن وطار يلجأ لهذا البناء جاعلا عنـصر مـشترك في جميع رواياته، هو "التجوال"، الذي يشبه تجـوال الـشاعر في الأدب الإغريقـي، فمـن خـلال تحرك الأحداث الحقيقية.

ثم إن تيه الولي الطاهر يكاد يستحضر تيه "مصطفى" في قصة "صحراء أبدا"، فمـصطفى يعيش حالة تمزق ويصارع من أجل الخروج من هذه الصحراء التي وجد ففيها؛ "متى سـتخرج من الصحراء. يا مصطفى؟"[3]. سؤال راح يردده مصطفى طيلة القصة، فقـد سـئم الـصحراء، فهو يقول: "سئمت حياة الصحراء... الصحراء يا رب... الرمال ممتدة علـى مـدى البـصر"[4]،

---

(1) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص: 194.

(2) المصدر نفسه، ص: 87-88

(3) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1982، ص: 36.

(4) المصدر السابق، ص: 37.

الولي الطاهر يعاني التمزق بسبب بحثه عنة المقام الزكي، الذي يكاد يتلاشى في القصور التي تضاعفت على مدى بصره في هذا الفيف السحيق، تحت شمس ذاهلة وضلال غير ممتدة[1].

وأما الملمح الأخير، الذي اهتدينا إليه، هو ذلك الاستعمال اللامنطقي للزمن؛ فنجد الزمن فير كل الأعمال إنما هو زمن فني، زمن الإحساس، لا زمن التاريخ والمنطق، وطار يقول: أن الأدب العظيم هو الذي يتنبأ عن طريق دراسة الواقع ونقده[2] والزمن الحق هو الذي يربطك ما سبق بما سيأتي وفق إحساس صاحبه، وهي الفكرة التي يسعى جاهدا لتوضيحها عبر السنة أبطال أعماله؛ فها هو "بولرباح" يقول: "الزمن يطول أو يقصر، الزمن الحقيقي إحساس"[3]، والزمن في "الشمعة والدهاليز" زمن أهل الكهف، زمن التذكر والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم. ويعمل الأديب هنا إلى طي الزمن وجعله وقتا حلميا يقع في مناطق مظلمة ومناطق مضاءة، مناطق واعية ومناطق موهومة الإحساس فيها يغلب طولها أو قصرها[4].

أما الزمن عند الولي الطاهر فهو زمن الذاكرة التي تسافر بين الماضي والحاضر، إنه زمان قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر[5]، يبقى مفتوحا بمصراعيه على المستقبل بالقدر الذي يبقى موضوع القصة مستمرا، إنه زمن لا تعرف له بداية كما لن تعرف له نهاية. وكل هذا يبرر مهارة الروائي، وتمكنه من لعبة الزمن، بنأي عن الزمن الواحد والمتسلسل والمنطقي والمحسوب، إذ يجد القارئ أن أحداث الرواية وشخوصها تسير عبر أزمنة متداخلة دون أن يختل البناء الروائي أو يضطرب تطور الشخصيات والأحداث[6].

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 13.

(2) واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة في الكتابة، ص: 60
الطاهر وطار، الزلزال، ص: 28.

(3) الطاهر وطار، الزلزال، ص: 28.

(4) الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص: 6.

(5) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 20.

(6) واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة في الكتابة، ص: 60.

وهكذا نجد الروائي عن طريق التحويل والامتصاص والاجترار، في هذه الرواية يتناص مع رواياته السابقة؛ روايات تكاد تدور في فلك واحد هو: المثقف الجزائري، أو بالأحرى المثقف العربي الإسلامي، والتمزق الذي يعاني منه في ظل حكم استغلالي وانتهازي؛ يستغل الدين من أجل تحقيق أغراضه، أي "عملية تسييس الدين بهدف تديين السياسة والسلطة".

2- التناص الداخلي المغلق:

إنه ثاني السياقات أو المستويات التناصية، الذي يتناول العلاقات التناصية للنص مع النصوص المكتوبة بنفس اللغة سواء معاصرة له، قبله أو بعده، قصد الكشف عنها، وتبيان مدى تحققها لهدف الكاتب، ومدى فنيتها وأصالة كاتبها في إبداعه هذا، وقد وجدنا الرواية زاخرة بهذا المستوى من التناص، لذلك ارتأينا أن نجعله في خمسة أقسام:

1- قسم مع القرآن الكريم:

يحتل تناص الرواية مع الفضاء القرآني مرتبة كبرى، وهو تناص حول ثيمات تعمق من أجواء الرواية وانشغالاتها الفكرية والنفسية، ويظهر هذا القسم في النص بطريقة اجترارية – في معظمه – فيها الكثير من الأدبية، إنه تناص ظاهر يخضع لعوامل الحفظ الذي نشأ عليه الأديب منذ الصغر.

واستنصاص القرآن في نظمه المعجز أكثر من الاستنصاص العام الذي يعسر[1]، وهو ظاهرة يستحيل أن يفلت منها أي أديب مسلم مهما حاول، وما نلحظه في هذه الرواية هو الحضور القوي لسورة الأعلى والفاتحة؛ ترداد الفاتحة ربما يعود لما فيها من حمد كثير لله والابتهالات الكثيرة التي هي تضرعات بطلب الهداية. فلا هادي سواه، قد يكون حال الولي الذي يستحق الهداية لينجوا بنفسه وبأهل مقامه، وأما ترداده لسورة الأعلى خاصة: ﴿سَيَذَّكَّرُ

---

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص: 279.

مَن يَخۡشَىٰ ۝ وَيَتَجَنَّبُهَا ٱلۡأَشۡقَى ۝ ٱلَّذِي يَصۡلَى ٱلنَّارَ ٱلۡكُبۡرَىٰ ۝ ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحۡيَىٰ﴾[1].

لماذا يتوقف الولي عند هذه الآيات دائما؟ أهو خوفه أن يكون من الأشقياء الذين يصلون النار الكبرى؟ أم خوف من أن يعدم الذاكرة مرة أخرى، أهو يدعونا باستعادة الذاكرة كلها دون الخشية؟[2]، كما نجد إصرار عنيف عبر صفحاتها على أية ﴿سَنُقۡرِئُكَ فَلَا تَنسَىٰٓ﴾، وكأن الروائي يحذر القارئ من نسيان المجازر التي لم يعتبر منها أحد عبر العصور. إن الروائي عبر هذه السورة يلقى الضوء على ما حدث في الجزائر وفي العالم العربي، فأوضاعه مزرية تدور في حركة سيزيفية لا جدوى منها، حركة تنتهي بتغير وتطور المجتمعات العربية الإسلامية.

واستحضر وطار آيات أخرى لمآرب في نفسه؛ فمرة يستدعيها لتوافق دلالتها مع دلالة نصه، وأخرى مخالفة لها، وهذا إما اجترارا أو امتصاصا أو حوار؛ ففي قوله: "وهذه الشمس الذاهلة، هل فقدت اتجاهها ضاع عنها المشرقان والمغربان فلا تدري أين تذهب؟"[3]

إن الروائي هنا يمتص النص القرآني: ﴿أَلَمۡ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيۡفَ مَدَّ ٱلظِّلَّ وَلَوۡ شَآءَ لَجَعَلَهُۥ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلۡنَا ٱلشَّمۡسَ عَلَيۡهِ دَلِيلًا﴾[4]الذي يعب عن توقف الشمس في منتصف المساء، فلا تنم عن أي توجه لها. والروائي بهذا التشخيص في اللبنة التخييلية، مكننا من قراءة نص قديم في نص جديد، لأنه استغل سكون الشمس المفروض في الآية وبنى عليه الرواية. لأما في قوله: "**قلت ومن أدراكم فيوم ربكم كألف سنة مما نعد**"[5] فهذا تضمين لقوله تعالى: ﴿وَإِنَّ يَوۡمًا

(1) سورة الأعلى، الآيات: 9-10-11-12.
(2) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 20.
(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 16.
(4) الفرقان، الآية: 45.
(5) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 18.

عِندَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾[1]، ولعل من أجمل التناصات القرآنية بطريقة أجترارية فنية، هي تلك الصورة التي يمنحها الروائي للولي الطاهر وهو تائه في الفيف العميق ينشد الخلاص، مستحضرا في ذلك صورة سيدنا موسى – عليه السلام – عندما سار من مصر إلى مدين دون طعام، حافي القدمين، ورغم الجوع راح يقول: ﴿فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَآ أَنزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ﴾[2] وهو القول ذاته للولي الطاهر عندما كان يبحث عن الماء، وعن الظل، وعن الخلاص. فسيدنا موسى – عليه السلام – وجد الظل، في حين الولي لم يجد ذلك رغم كون الاثنين ضائعين في الصحراء.

ونجد استحضاره لقصة سيدنا إسماعيل عليه السلام عندما قال: ﴿ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ﴾[3] ثم فدى بذبح عظيم، استحضرها ليسقطها على حال الأديب العالمي "نجيب محفوظ". وكأنه قال للذين قرروا قتله وقد أصر على آرائه افعلوا بما أمرتم ستجدونني من الصابرين، وفدى بعد ذلك بذبح عظيم، فبقي على قيد الحياة لأن البشرية بحاجة إلى أديب مثله، يثور عند الحاجة.

وبعبقرية فنية استحضر قصة أهل الكهف بطريقة حوارية تعبيرا عن خيبة الولي الطاهر: "لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة، وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة[4]، وهذا إيحاء لقوله تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُوا۟ بَيْنَهُمْ ۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ ۖ قَالُوا۟ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۚ قَالُوا۟ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ﴾[5]، لإذن، غيبة الولي الطاهر شبيهة بغيبة أهل الكهف، لا يعرف لها مدى.

---

(1) الحج، الآية: 47.

(2) القصص، الآية: 24.

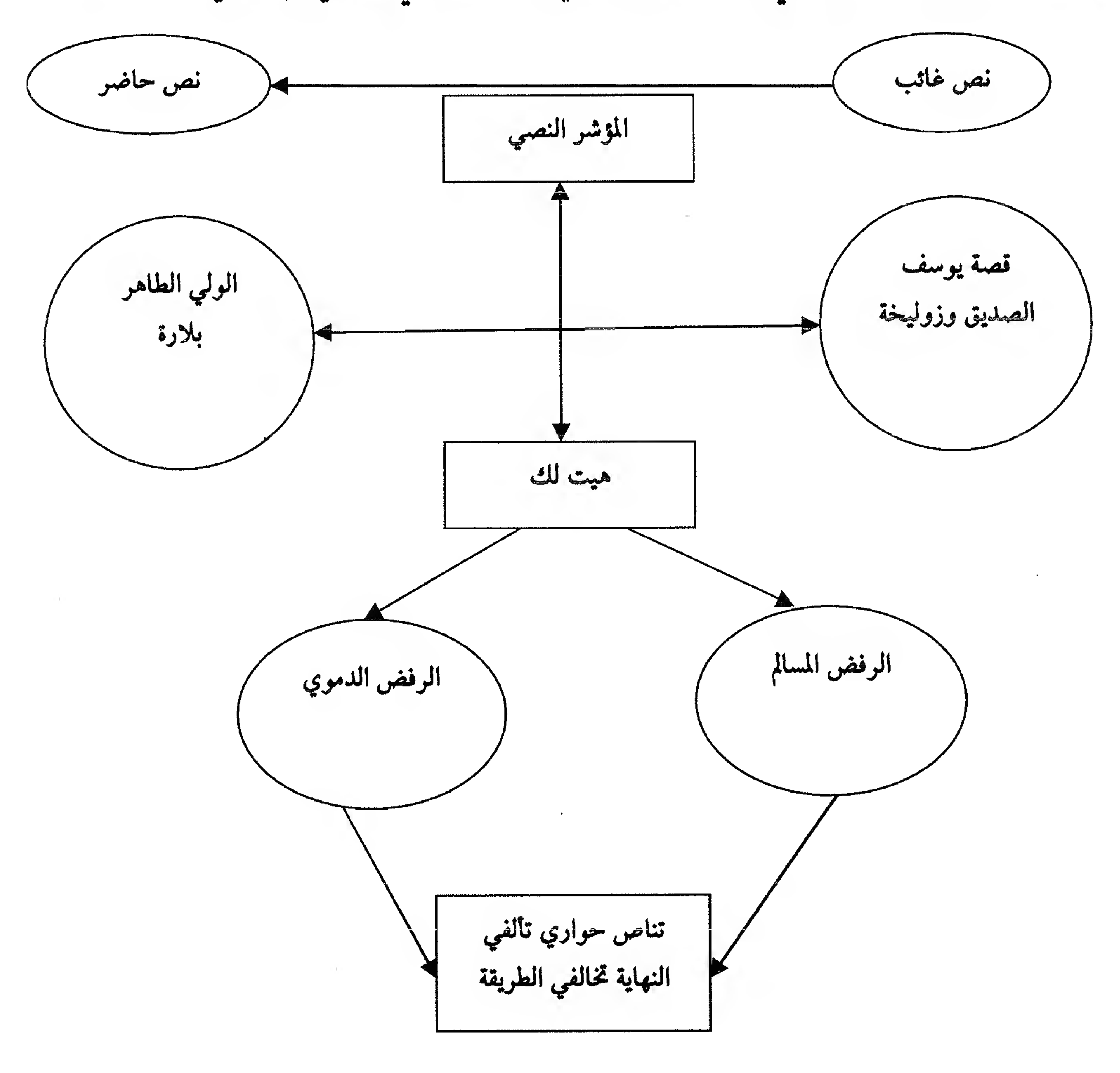
(3) الصافات، الآية: 102.

(4) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 13.

(5) الكهف، الآية: 19.

كما استدعى دعاء سيدنا نوح – عليه السلام – لسفينته: ﴿بِسْمِ ٱللَّهِ مَجْرٜىٰهَا وَمُرْسَىٰهَآ﴾[1]. طالبا منه تعالى أن تجري هذه السفينة باسمه. وترسو باسمه إلى منتهاها. ليلصقها بالولي الطاهر عندما ركب على الأتان، راجيا من أن تجري هذه الأتان باسم الله تعالى، وتصل إلى هدفها باسمه أيضا، إلى المقام الزكي. (؟).

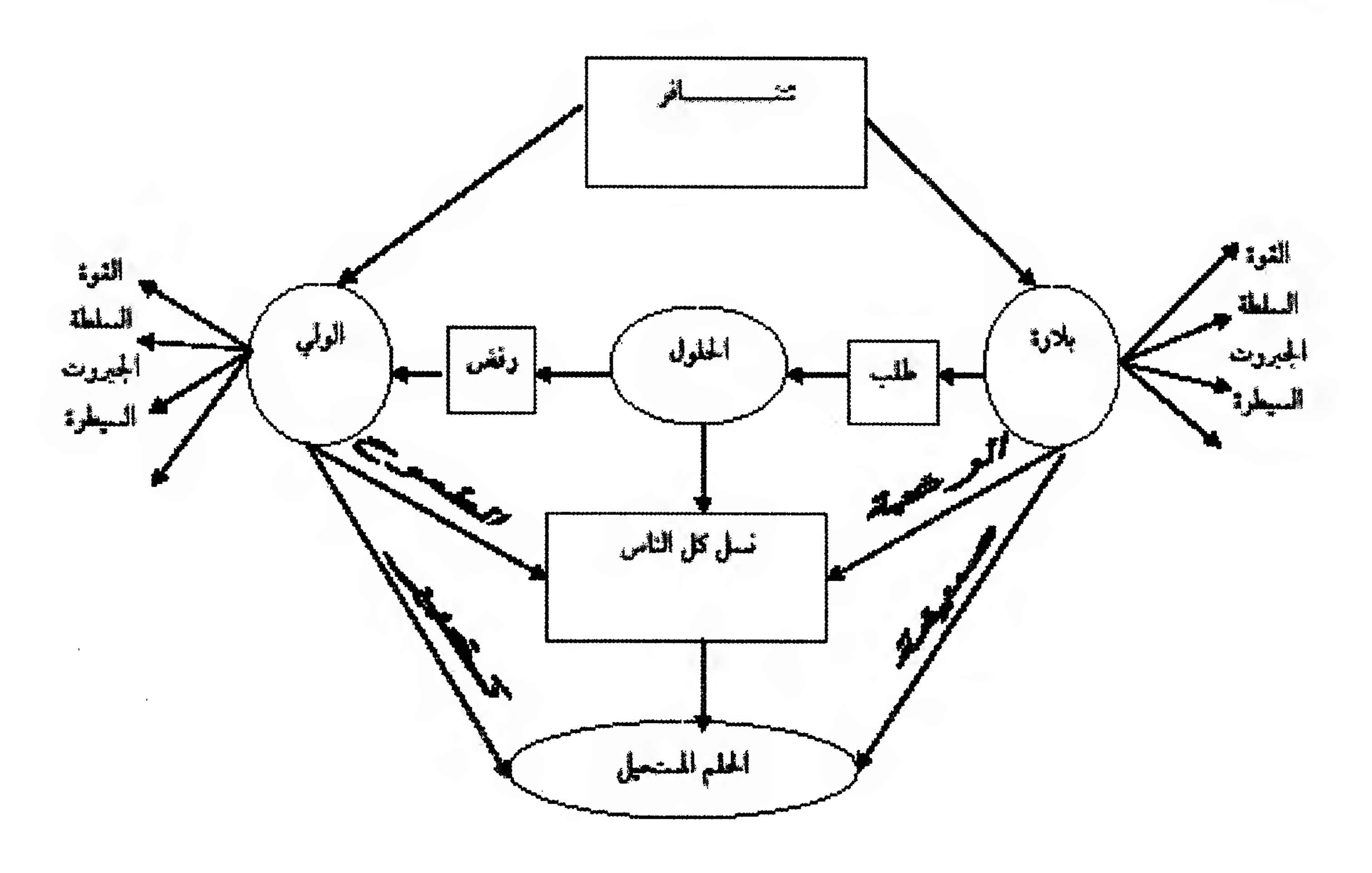
كما استدعى الكاتب بطريقة حوارية احترافية قوله تعالى: "هيت لك" من قصة سيدنا يوسف ليقابل بها لقاء الولي الطاهر وبلارة في لقاء صدامي دموي نبرزه في هذا المخطط:



(1) هود، الآية41

أما عن طريق الاستلهام فقد استحضر الروائي قصة آدم وحـواء، ليعـبر عـن البدايـة التي تطلبها: بلارة "من الولي الطاهر: بلارة رمز الغواية و"الفتنة الأمازيغية"[1].

إنها فاكهة وهبها تعالى للولي الطاهر، فهل يمد يده إليها يقتطفهـا، أم لا؟. ربمـا فكـر آدم هكذا. عندما بدأته الغواية. من هذا الجانب فيه تأجيل حسرته وأسفه والاعتذار إلى وقـت آخر. و الله تعالى يقول: ﴿وَقُلْنَا يَـٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَـٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ﴾[2]، إن بلارة رمز للإغراء الدائم ورمزهـا بالفاكهـة "الـتي أكلـها آدم عاصيا أمر ربه. وهنا نجد أنفسنا بازاء مجموعة من الثنائيـات الـضدية (حـواء، آدم)، (الـروح، الجسد)، (العاطفة، العقل). فهل يأكل الولي الفاكهة، ويعيد الحكاية من البداية أم يعصي أمـر بلارة؟، إن الولي الطاهر عصاها وراق دمها، وقرر أن لا يعيد الحكايـة، حكايـة آدم وحـواء، وبالتالي تلاشى السلام.



---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 118

(2) البقرة: الآيتين: 35-36.

وهكذا، نجد أن الروائي في توظيفه للنصوص الغائبة من النص القرآني لا يحمل نظرة خلفية فقط، في بعض المواقف، وإنما يجعل النص التراثي يحيا على أرض الواقع من خلال الدلالات المختزنة.

2- قسم من التصوف:

إن التصوف – كما هو معروف –: "حركة دينية انتشرت في العالم الإسلامي عقب اتساع الفتوحات وازدياد الرخاء الاقتصادي كرد فعل مضاد للانغماس في الترف الحضاري... "[1]. وللحضور الصوفي في هذه الرواية مكان كبير نظرا لحالة الولي الطاهر ومريديه، فهم يعيشون في حالة صوفية كردة فعل في الانغماس في الترف الحضاري الأوروبي. ولذالك جاءت الرواية على غير سابقتها ملغمة بالمفردات والأجواء الصوفية، وأبرزها ذلك الدعاء الذي تكرر قرابة الأربعين، وكأنه لازمة "**يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف**"، إنه الالتجاء إلى التوسل للقوة الأزلية،وقد ورد على لسان الولي الطاهر دون سواه، إنه مناشدة الذات الإلهية كي تقيها من شرور الدنيا وهي التي تورث الخوف للإنسان، إنّه دعاء كان تردده ألسنة جماعة من الناس باعت نفسها لله فراحت تتضرع له كي يقيها بطش المماليك"، وذلك إلى جانب هالة من الأدعية الأخرى.

واقترب الروائي بلغته من الماضي – في هذه الرواية- لغة تحك شفتيها بشجرة الأقدمين، ويقتربون بها في أدائهم من غرابة جليلة وتشم الشجن الكريم الذي يتفقد من أجسادهم وقلوبهم[2].

فنجد زخم من المصطلحات الصوفية، استحضرها الروائي، نذكر منها: الحلول: وهو عبارة عن اتحاد الجسد بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى للآخر[3]، وفي الاصطلاح فهو "حلول الذات الإلهية طائفة مختارة من البشر وامتزاجها بها، بحيث يصبح

---

(1) الموسوعة الميسرة في الأديان و المذاهب المعاصرة، الندوة العلمية للشباب الإسلامي، ط2، الرياض، 1992، ص: 346.

(2) علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص 107.

(3) سارة آل سعود، نظرية الاتصال عند الصوفية، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة السعودية، ط1، 1991، ص34.

الذاتان ذاتا واحدة...[1]. وتجلى ذلك عندما طلبت بلارة الحلول مع الولي لإنجاب نسل: كل الناس".

كما نجد مصطلح التوحد الذي يعني: ط اتحاد الخالق والمخلوق مع احتفاظ كل منهما باستقلالية ذاته، بحيث يبقى الخالق خالقا، والمخلوق مخلوقا"[2]. وهذا الاتحاد تجلى في أقول عديدة "أشهدوا أنني ما انفك شاعرا أهفو إلى الملكوت"[3] وكذلك: "...فضاءات أخرى أروع وأغنى، ترفع الإنسان إلى مستوى آخر غير المستوى الطيني الذي خلق منه، تعيده إلى الملكوت"[4]. أليس هذا توحد الكائن في خالق الكائن،كما تجلى في توحد الولي مع المريدين في شخص مالك بن نويرة، واتحاد المريدات في شخص أم متمم. إنها السبهللة، حيث أن الشخصية حالة تعيش حالات متعددة تخترق جميع الأزمنة و الأمكنة، لا تستقر، كثيرة الحركة، دائمة السير، حاضرة في الماضي والحاضر، وربما في المستقبل؛ فالزمن صوفيا، لا ينحصر في لحظة راهنة، يرى الكل في لمحة واحدة تضم الحقيقة من أزلها إلى أبدها، فالحقيقة واحدة وان تعددت تجلياتها[5]. وبلارة تقول: "حبيبي، مولاي الحبيب، هذا الفيف ليس سوى حالة عشقها، فأنزلتني من السماء ولا مهرب لك أن تعمره"[6]. إنه توحد الكائن بخالق الكائن، توحد روحي، معنوي، كما كان فيما سبق توحد الكائن بالكائن حيث يرى الولي الطاهر جسدا نورانيا في الظلمة، أعطيت له كرامات- التي هي فنون الأفعال الناقضة للعادة[7].

---

(1) المرجع نفسه، ص 33-34.

(2) المرجع نفسه، ص 34.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 140.

(4) المصدر السابق، ص: 140.

(5) زكي نجيب محمود، المعقول اللامعقول في تراثنا العربي، دار الشروق، ط3، 1981، ص 481.

(6) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 85.

(7) المرجع نفسه، ص 21.

إن اختيـار اللغـة الـصوفية يـبرز رغبـة في مجافـاة الواقـع ورفـضه وإدانتـه والتجربـة الصوفية تتضمن الرفض كأساس لها، كنقطة ابتداء، فالصوفي منخلع عن عالمه الـواقعي، إنـه يعيش مع عالمه حالة قطعية[1].

ولاشك في أن اكتشاف ما فوق الواقع أو الواقع الاسمي، كان سببا في إنكار الواقـع أو رفضه[2] فالصوفية، إذن، خـوض الحقيقـة، ولـذلك تتلقـى كـل منهمـا في مبـدأ المواجهـة والترفع عن الواقع.

إذن كان للتراث الصوفي حـضور مميـز وكثيـف وصـريح وخفـي وكأنـه عنـصر مـن عناصر المتن الروائي، لما لهذا الموروث من خصب. إنـه غـامض كملامـح مـضيئة في الإبـداع العربي الإسلامي ومجالا ملائما لمواقف الرفض والتضحية.

3- قسم مع التاريخ الإسلامي:

أن التاريخ يعيد نفسه، لكـن حركيـة لتـاريخ لا تـسمح أن تعيـد الحادثـة كمـا هـي. والإنسان-فهذه الحالة- له مطلبان لا ثالث لهمـا: إمـا ان يتجـدد و إنمـا أن يتبـدد، فقـد بنـى الروائي روايته على حادثة تاريخية-هي قتل خالد بن الوليد مالك بن نـويرة، واخـتلاف أبـي بكر الصديق و عمر بن الخطاب بشأن ذلك – ليقوم بإسقاطها على مـا هـو كـائن فوطـار لا يعيد كتابة الخطاب التاريخي و لكن انطلاقا منه يكتب الرواية.

والذي يريد البحث عن جذور الأزمة الجزائرية – بل العربية الإسلامية ككـل- فمـا عليه إبلا العودة إلى تفاصيل هذه الواقعة لفك غموضها. إنهـا قـصدية التعـبير عـن التطـابق: التطابق التاريخي والـواقعي، التخيـل والحقيقـي[3]، ولا يعـني التطـابق هنـا إلا عمـق الـصلة الرابطة بين التاريخ والواقع، ومن خلال ذلك يتحقق الامتداد؛ فالتاريخ كالواقع مضيء، يجد

---

(1) زكي نجيب محمود، المعقول اللامعقول في تراثنا العربي، ص 481.

(2) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقـراءة القـصيدة الجزائريـة المعاصـرة)، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة، ط1، 1994، ص 62.

(3) سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي، ص 51.

امتداده في واقع حي ومعاش. فلكل حادثة تاريخية لا تعرف لها نهاية، وتأثيرها سوف يبقى مستمرا إن لم يكن اليوم فغدا. لهذا اختار الروائي حروب الردة التي ضربت بأشعتها عصرنا الحالي. وكأن وطار يشير إلى أن للقتل في التاريخ الإسلامي "فتاوي" تنبع من تكيف المجتهد للحادثة فيقول: "اتكأت في الرواية على هذا البعد التاريخي لأعرج على القتل في الزمن الراهن"[1]

إن الروائي يربط بخيط رفيع جدا الماضي والحاضر، ينطلق من شيء يفوق الشعور ليصل إلى التاريخ الإنساني، فينقل لها الظواهر السياسية الدينية الراهنة كتفاعل رهيب وغامض بين الماضي والحاضر؛ فلا يرسم الحاضر إلا بتجاعيد الماضي في الرواية كما في سابقاتها، نجد أن التاريخ بأكمله هو تاريخ هذه الحادثة التي تمثل الخطيئة. فكل الشخوص في الرواية أم متمم، وكلهم مالك بن النويرة. فيتوقف لزمن، ليفسح المجال للقتل والذبح. وتظهر الأحداث التاريخية متجاورة وأليفة ومألوفة كالأقدار يجب الخضوع لها، أفعال تجري منذ الأزل بفعل القدر.

والمعرفة الخلفية تساهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ والنص، وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل[2]. كما يظهر في توظيفه لمقاطع من أقوال زعماء التاريخ في متن الرواية لتشمل توظيف الأسماء البارزة – أيضا – حيث تجد أسماء كثيرة قد أخذت طريقها إلى النص، أعلام تعالقت مع الراهن[3]. فصعب أحيانا تمييز الأشخاص المشاركين في القصة عن غيرها من الشخصيات المستدعاة من عمق التاريخ كاسم "بلارة بنت تميم"، التي أوقفت الحرب القائمة بين الملك الناصر وابن عمه تميم بن المعز؛ بأن قبلت الزواج من الملك الناصر" لا لكونه سلطانا قوي النفوذ أذل كل مترد، وإنما لتلقي ستر الحروب

---

(1) عياش يحياوي، حوار مع الطاهر وطار، الخليج، عدد498، 29/ 11/ 1999.

(2) محمد خطابي، مدخل إلى إنسجام الخطاب، ص 326.

(3) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 135.

وويلاته"[1]. وهكذا كانت بلارة سببا في احلال السلام بين الملكين للبناء والتعمير، وأما بـلارة في الرواية فلها خصال أربع:

1- لقد كانت تتحدث مـع الـولي "شـبه عاريـة، طرحـت جلبابهـا ثـم قميـصها الـوردي، الحريري، وقذفت بحذائها ذي الكعب العالي"[2] وهذا رمز لتخلي المـرأة عـن تقاليـدها المتمثلة في اللباس المحتشم.

2- إنها تمثل الخلاعة والميوعة والرزيلة، إذ عرضت نفسها على الولي وقالت هيت لـك"[3] تعبيرا عن الإباحة الجنسية كما عند الغرب.

3- إن بـلارة تـتحكم فيهـا قـوى خارجيـة تريـد أن تمـرر بواسـطتها مـشروعها التغـريبي الاستئصالي، وذلك بإنجاب نسل جديد: "إن الذين أرسلوني إليـك يريـدون مـلء هـذا الفيف بنسل خاص"[4].

4- لأنها تمثل مشروع العولمة المهيمنة؛ "إنهم صاروا كل الناس بعدي يا مولاي. ففي اللحظة الواحدة وقبل أن تعيـد طرفـك إليـك تكـون مـن خـلال الأقمـار الـتي تجوب الفضاء حيثما شئت".

إن الروائي أراد وراء اختيار بلارة أن يبعث رسالة سياسية نقدية وتحـذيرا للأوضـاع الاجتماعية التي تسود بلادنا على حساب أصالتنا[5].

وأما استدعاء "أم تميم" أو ليلى الجميلة التي تزوجها خالد بن الوليد بعـد قتـل زوجهـا مالك بن النويرة، لإعادة حب قديم كان في الجاهلية. وهذا ما أغـضب أبـو قتـادة الأنـصاري وعمر بن الخطاب وللتعبير عن هـذا بـأكثر دقـة ولجعـل التـاريخي، يحتـل الـواقعي استـدعى المؤلف مقاطع تاريخية، وجعل الولي الطاهر يقرأها في كـل مـرة. وفي هـذا نجـده يـشير إلى أن جهاد خالد بن الوليد في هذه الحادثة هو جهاد مادي ومصلحي، غير إسـلامي، وكأنـه طبـق-

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 91.

(2) المصدر نفسه، ص: 89.

(3) المصدر نفسه، ص: 84.

(4) المصدر نفسه، ص: 84

(5) حوار مع الطاهر وطار، في جمعية الجاحظية يوم السبت 20/ 01/ 2001، الجزائر العاصمة.

في ذلك- "ثأر للتي أحب ممن كره" ولعل هذا ما قصده وطار عندما قال: "إن أم تميم رمز من رموز القضية المتصارع عنها، و جانب من جوانبها"[1]، وإذا صدق هذا التصور لخالد بن الوليد، العالم بحرمات الإسلام،أحد أعلام الصحابة، وسيف الله المسلول، فإننا نشعر باختلال الموازين؛ فاسم خالد- دائما وأبدا- ارتبط بالفتوحات الإسلامية، فكان الأحرى باستدعائه أن يكون إثارة لماضي الشهامة، و حاضر التنكر لكل قديم، فاسمه دلالة على العروبة، وإن كان أخطأ فلا أحد أعلم بالتاريخ، لأن دائما هناك حلقات مفقودة فيه.

كما يشير وطار أن الجهاد في العصر الحالي شبليه بجهاد الخوارج الذين أشاعوا الرعب، واعملوا القتل، واهدروا الحريات، وفرضوا التعذيب، ومارسوا التنكيل، وشرعوا الاغتيال باسم الإسلام والإسلام منهم براء[2]. كذلك ما يجري في الجزائر – فعقب خروجها من ظلمات الاستعمار- كأنها خرجت من الجاهلية، وتحقق الاستقلال، فكان الصراع من يحكم السلطة، وبعد ردح من الزمن تأتي جماعات متطرفة شبيهة بالخوارج في الدعوة للإسلام، وبالتالي تطبق عليها حكم الخوارج، وما طبق على الخوارج(؟)[3] هؤلاء الخوارج منذ ظهورهم أصبح فكرهم الدموي القاتل وتفسيرهم الخاطئ للجهاد أسلوبا دائم الظهور في التاريخ الايلامي. ولفظ الخارج هو أصدق تعبير لمن خرج بذاته على روح الدين والشريعة؛ فيتلاعب بالألفاظ و يتماكر بالعبارات ليشغل الدين في تحقيق أطماع سياسية باسم الله مثل: القتل والعنف والرعب[4]. في أوساط الأمة باسم الله "لقد امتلأ مسجد الله بدم عباد الله باسم الله"[5]، إن امتداد التاريخي في الواقعي من خلال السياسي، جعل هذه الحركات بإيماء من الروائي ترفض الانفتاح على العالم، والفهم الصحيح للطبيعة الإنسانية. فهي تفكر كل المجتمعات لأنها تعيش ظروف عصرها. لذلك نقول عنها أن تتلمس من

---

(1) حوار مع الطاهر وطار، في جمعية الجاحظية يوم السبت 20/ 01/ 2001.

(2) محمد سعيد العشاوي، الإسلام السياسي، سلسلة صاد، للنشر 1996، ص: 34.

(3) المرجع السابق، ص: 134.

(4) محمد سعيد العشاوي، الإسلام السياسي، ص: 35.

(5) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 91.

التراث أسوأ ما فيه[1] فتجعل من اغتيال العالم والمصلح والمفكر جهاد في سبيل الله، والله من ذلك براء.

وربما قصد وطار من خلال ترداد صوت مالك بن النويرة، وهو يطلب تطبيق رأي عمر بن الخطاب عليه عبر متن الرواية، أن يشير باشتراكية الخليفة الرشيد "عمر بن الخطاب"، الذي يطالب بالعدل، والمساواة، في حين يهاجم حكم أبي بكر الصديق الذي يرى عدم تطبيق لحكم على العظماء - حسب رأي هيكل- وحكم خالد" الغاية تبرر الوسيلة"، ولكن أي قيمة لهذا الإسلام أمام المنطق الهيكلي وأي أخلاق؟.

4- قسم مع التراث الشعبي:

إن التراث الذي وصل إلينا لا يزال فنيا ولا نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعينا ذلك أم لم نعه، يحضر بأشكال متعددة في مخيلتنا وذاكرتنا، ويتجلى بصورة مختلفة في تصرفاتنا وطرق تفكيرنا.

ولعل أقوى معتقد برز في الرواية الولوع بالعدد الفلكلوري(7) ولوعا شديدا، فقد كان له حضور قوي، وربما مرد ذلك إلى وجوده في جميع الطقوس الدينية والحكايات الخرافية[2] وفي الإسلام تكرر هذا العدد كثيرا فقد ذكر في القرآن الكريم 24 مرة. ولم يحدث لأي آخر أن تردد مثله، ولا حتى قاربه في الترداد. ونجد الطواف في مناسك الحج سبعة أشواط. وفي هذا تناص مع "طاف بالمقام الزكي، وهو كذلك سبع مرات"[3] كما نجد تردده الكبير عبر متن الرواية؛ فكانت السجدة التي استغرقت سبعة أيام، والتي لا مثيل لها. والمقام ذو سبع طباق، فكان كأرام ذات العماد؛ مقام جسد الهرم الاجتماعي وعلاقته بالسلطة في هذه المجتمعات؛ فالطابق الأول للزوار ليثبت به أن النظام الإسلامي ذو نزعة شعبية، والطابق الثاني لتعليم القرآن وعلوم أخرى. لأن النظام الإسلامي لم يعرف يوما فصل الدين عن

---

(1) محمد سعيد العشاوي، الإسلام السياسي، ص: 134.

(2) عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، ص24.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 30.

الدولة. والطابق الرابع عبارة عن مرقد للطلبة، والخامس مرقد للطالبات، وهذا رمز للديمقراطية فالمرأة أخذت مكانها في النظام الإسلامي. أما الطابق السادس، فنصفه للشيوخ ينامون فيهو يعدون دروسهم، والنصف الآخر للمؤذن. دلالة على إعطاء مكانة للمعلمين تحت لواء هذا النظام، وأما الطابق الأخير هو خلوة الولي رمز السيادة.

كما نجد اليوم والسابع الذي قال عنه غالي شكري"يوم المحاورات الكبرى والصغرى في تاريخ الأمم والأفراد والمجتمعات، هو ملحمة الصراع التي لا تنتهي منذ استراح الرب بعد أن خلق العالم في ستة أيام..."[1]، كيوم يحتفل فيه بالمولود الجديد، إذن كان للعدد سبعة حضور قوي في المخيال الشعبي العربي والإسلامي، إنه عدد فلكلوري، سحري، بحق. حتى في الألوان السبعة عند المتصوفة، والتي تشكل الحضرة الصوفية، وشكلت جزءا مهما في الرواية[2].

وقد وصف الحضرة وطقوسها من نقر الدفوف، وحالات الإغماء والعطور والبخور وغيرها. من قبيل التناص الواقعي، وهذا يقودنا (أي حضرة الولي الطاهر) إلى الحديث عن الاعتقاد ببركة الأولياء، حيث أنه لا مجال أخصب في عالم المعتقدات، الشعبية من هيمنة فكرة أولياء الله الصالحين، وقدرة تصرفهم أحياء وأموات. فها هو أحد المواطنين يصرخ عندما هاجم عليه الولي ومريديه: "يا أولياء الله الصالحين، يا سيدنا تيجاني يا سيدي الغماري، يا سيدي عبد الرحمان، الغيث، الغيث، مسلمون ومكتفون، يا أسيادنا، يا أولياء الله الصالحين[3]، وياله من مفارقة عجيبة يطرحها الطاهر وطار الاستنجاد بالولي الصالح ليقيه شر الولي الطاهر(؟).

---

(1) إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص: 239.

(2) عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في رواية "الولي الطاهر..." مجلة التبيين15، ص: 7.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 68

وحنين: هو حنين بن بلوعا لحسري، مختلف في نسبة، يكني أبا كعب، و كان شاعرا، مغنيا فحلا، وله صنعة فاضلة متقدمة، فيكري الجمال إلى الشامة وغيرها. كان نصرانيا، عاش في العهد الأموي في خلافة خالد بن عبد الله القسري.

5- قسم مع الآداب العربية:

قسم برز في ثلاثة ملامح، الأول؛ كان استشهاد واقتباس من أشعار القدامى كحنين[1] ومسكين الدرامي[2]، وعروة بن الورد الذي يقولك

لحى الله صعلوكا إذا جن ليله ... مصافي المشاش آلفا مجزر[3]
يعين نساء الحي ما يستعنه ... فيضحى طليحا كالبعير المحسر[4]

وقد يكون الروائي استحضر البيتين تعبيرا عن الحيادية التي مست المجتمع. فالناس همهم فقط الأكل والنوم. لذلك فعليهم اللعنة قبله عروة بن الورد. والروائي هنا جعل عيسى لحليح هو الذي يقول البيتين وكأنه صعلوك ثائر، متمرد مثل عرة، ولذلك نجد بينهما عناصر مشتركة. وما اختلاف إلا في خدمة مقصدية الأديب الجديدة. وهذا الاستشهاد وكسابقيه، إنما من باب تناص التداخل. أما الملمح الثاني، تجلى في التناص مع الآداب العربية المعاصرة. ونتناول في عنصرين:

أ- مع الأديب الجزائري:

وهذا بحكم المنطلق واحد وهو الأزمنة الجزائرية، ومنحه العشرية السوداء" تيميمون" رواية لرشيد بوجدرة، والتي ظهرت في فترة ساخنة (1994)، ولدت في رحم الجحيم الإرهابي الذي خيم آنذاك[5]. إنها رواية الجولة الطويلة عبر الصحراء الشاسعة التي لا نهاية لها تناص الطاهر وطار كثيرا معها؛ فالبطل يفتح المذياع ويلتقط الأخبار – فيها- أما الولي

---

(1) ابن منظور" مختار الأغاني" دار الكتاب المصري، الجزء3، ط1، 1، 1964، ص 36.

(2) المرجع نفسه، ص86، ومسكين هو: ربيعة بن عامربن أنيف بن شريح بن دارم بن مالك بن تميم، قام بهجاء الفرزدق، عاش في خلافة بن أمية، كان يؤثره يزيد بن معاوية.

(3) لحى: قبح ولعن، المشاش: رموس العظام اللينة، مجزر: موضع الجزر.

(4) الطليح هو المعي ومثله المحسر.

(5) مخلوف عامر، اثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، مجلد28، العدد1، مطابع السياسة الكويت، سبتمبر1999، ص305.

فيفتح الصندوق ويقرأ أخبار كذلك. و الأستاذ في رواية تيميمون يقتل كما كاد "نجيب محفوظ" في الرواية الثانية. كما نجد بروزا لتقنية الخبر- فيهما – فالروائي على لسان الولي الطاهر يقول: "طائرات أمريكية تقصف معملا للأدوية بالسودان"، "الولايات المتحدة الأمريكية واثقة من أن العمل من إنشاء بلادنا و"المعمل يقال أنه للأسلحة الكيماوية، تشترك في العراق" و"الإمام الخميني يعلن أن أمريكا هي الشيطان الأكبر"[1]، إنها التقنية ذاتها التي برزت في "تيميمون" "الإرهابيون الإسلاميون يضرمون النار في مدرسة ابتدائية بمدينة بليدة..."[2] وغيرها.

كما تناصت الرواية مع رواية "سيدة المقام" لواسيني لعرج، ولكن في هذه الرواية لسنا أمام بطل تأتيه الأخبار مسموعة أو مكتوبة تقتحم عليه خلوته بل إن الروائي ينقلنا من الأخبار إلى الأفعال يقوم بها حراس النوايا، في تصوير العنف؛ فالوالي تارة، قارئا، وسامعا للخبر وتارة أخرى مشاركا فيه. كذلك نجد رواية "فتاوى زمن الموت" التي ترصد التحولات الأخيرة التي طرأت على المجتمع الجزائري خلال العشرية الأخيرة من فساد وسقوط أخلاقي أملا في مجتمع جديد ونسل جديد. إذن هي الاوضاع الواحدة، في كل روايات هذه الفترة، فنجد فيها قمة الواقعة بطريقة تجريدية في العرض، لأن الوضع يتطلب ذلك، والروائيون الجزائريون لا يعمدون إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الأحداث بل الأصح أن الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، ولابد من ترك بصماته في الأعمال الروائية"[3].

ب- مع الآداب العربية:

وإذا قلنا بالأدب العربي وتناصه الطاهر وطار، فإننا سنقول الرواية المصرية، هذه الرواية التي حاولت تجسيد "رؤيا التطرف الديني" وحاولت بوسائط مختلفة لكن موازية لوسائط

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 68.

(2) مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، ص 308..

(3) مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، ص 308..

الطاهر وار في ملاحقه تصاعد متواليات العنف العاري لجماعات الارهاب الديني[1]، كما فعل "لنين الرملي" بسيناريو فيلم "الإرهابي" وغيره من الأعمال الحريصة تتبع سرعة تغيير عالمها في تعدد جوانبه، دون أن ننسى الروايات التي احتجاجا على القمع الذي صب على المثقف مثل: "الكرنك" لنجيب محفوظ، و"العسكري الأسود" ليوسف إدريس" و"حكاية تو" لفتحي غانم، و"شرف" لصنع الله إبراهيم و"الزيني بركات" لجمال الغيطاني، وغيرها، ربما إشكالية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تصب في إشكاليات كل هذه الروايات سالفة الذكر، كحالة "لويس عوض" في روايته "العنقاء"، والتي تتناص كثيرا مع رواية "الولي الطاهر"؛ فرواية العنقاء تعالج العنف من حيث "هو الإرهاب، وذلك اختلاف منظور المعالجة بالطبع، ومغايرة هوية الفعل الإرهابي في انتسابه إلى اتجاه مضاد تماما من المنظور الاعتقادي[2]؛ فرواية الولي الطاهر تبنى على عنف يقوم على التأويل الديني والفتوى لمجرد الشك، أما عنف العنقاء فهو" إرهابي، اعتقادي، ماركسي، يفضي تطرقه إلى العنف العاري نفسه مع الاختلاف في الدرجة"[3].

والروايتان تميلان إلى تغيير أسس هذه السياسة يمكن أن يتم دون إراقة الدماء- ولكن إراقة الدماء فتحت أبوابها عندما أراق الولي دم بلارة، رغم تحذيرها المستمر له، وذلك لاستحالة التفاهم بين بلارة والولي- حسب مفهوم الولي- كاستحالة التفاهم بين المصريين والانجليز، والمصريين والمصريين، في رواية " العنقاء" وكان كل شيء يشير إلى كل المتمردين على الأوضاع السياسية- التي عرضت في الروايتين- إلى أن الاحتكام إلى السلاح هو المخرج الوحيد من المأزق الوطني والاجتماعي، حسب الحلول المطروحة في الساحة.

---

(1) جابر عصفور، الكتابة عن الإرهاب، جريدة الحياة، 1996، ص16.

(2) جابر عصفور، الكتابة عن الإرهاب، جريدة الحياة، 1996، ص16.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

3- التناص الخارجي:

من أجل كشف العلاقات التناصية لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، نضعه في ثالث السياقات أي" التناص المفتوح الخارجي"، وهو سياق يقتح النص على تاريخ الثقافة و على النصوص السيارة في فلكها، انه الانفتاح على النصوص و الشفرات النصية كافة، و السابحة في هذا العالم[1].

1- قسم مع الآداب العالمية:

ولو ابتعدنا عن الأزمة الجزائرية أو بشكل عام الأزمة الإسلامية في الرواية الأخيرة للطاهر وطار، بالتأكيد سنطرح الأسئلة التالية: ما لذي يحدث في هذه الرواية؟، ما الذي أصاب الولي الطاهر في عودته إلى مقامه الزكي؟، ما هذه الدوخة التي شدت بتلابيبه وجعلته لا يعرف اليمين من الشمال، ولا الأمام من الخلف كسباق العهد؟، ما الذي جعل الأمور تختلط بين يديه وجعل الأشياء تتشابه بين ناظريه دون أن يستطيع التمييز أو حتى القبض عليها[2].

كأنه الحلم، وكأنها أطياف وسربات تلك الأحداث، التي تحدث والتي لا تحدث، من القاتل ومن المقتول؟ أين المبتدأ وأين المنتهي؟ أين العقل وأين الجنون من كل هذا الذي تحويه صفحات الرواية؟ أين المدخل وأين المخرج؟ أين النور؟ وأين الظلمة؟

وتبدأ الرواية بعبارة: "بحلول الله وحمده، ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا"[3]، إذن، عاد الولي الطاهر إلى أرضه، إلى مقامه بعد الطريق الشاقة والمشوار العصب، لكن وصوله إلى هذه النقطة لم يدم طويلا، لأنه حدث المتوقع، عندما حمل الولي الفأس وراح هاويا عليه يحطمه، هنا يكمن معيار قوة الصورة السريالية وأصالتها، وتقطعها في مفاجأة انبثاقها، وكأنها المفارقة التي تؤكد أن العرب اليوم- عرب النظام الثقافي السائد – يحاولون أن يحيوا بثقافة

---

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 128.

(2) ادريس انفراص، قراءة في الرواية الولي الطاهر، جريدة الاتحاد الاشتراكية، المغرب، الجمعة 19/ 05/ 2000. الصفحة الأخيرة.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص.

ملتت، ويحاولون أن يميتوا الثقافة التي هي وحدها المحيه[1]، وهـذا مـا أكدتـه الفلـسفة الهنديـة" لاغ يمكن أن تستضيء بنور الواحدة مرتين".

إن الفلسفة السريانية في الحياة، هدفها تغيير الحياة لخلف إنسان جديد، إنسان يجد الحرية المطلقة عن طريق الخيال[2]، وهذا ما برز في طلب بلارة بإنجاب نسل "كل الناس" من الولي الطاهر.

إنها رواية كلها متاهات، وسراديب ولا قرار لها، تجاويف سحيقة تلف كل الداخلين بإرادتهم أو بغيرها، ورغم أن فضاءلت حدثت وجثثا مزقت، ومنازل أحرقو بطونا بقرت بالفؤوس والمعاول يعودون من دوختهم و سراديبهم، هكذا جاءت الرواية ثائرة على القواعد والتقنيات، متفتحة على الهمش وأدخلت الحلم والرؤى والهلوسات، انه الانغماس في الأعمال السريانية الغربية- مدرسة ما وراء الواقع، آخر مراحل التطور الرومنطقي- وبريتون يقول: "ثمة نقطة إذ بلغها الفكر بطل التناص عندها بين الحياة والموت الحقيقي والخيال في الحاضر والماضي والمستقبل"[3]، والوصول إلى هذه النقطة حضور معرفي ووجودي، وتجاوز للنفي، إنها رواية الخروج من المنفى وفيها يتضح كيف أن حياة الانسان مغامرة سفر بين حياته والزائفة الحاضرة وحياته الحقيقية الغائبة، ف(ايجاد المقام الزكي هي النقطة العليا التي يتلاشى فيها التناقض، وهذا لا يكون إلا بعد نسل يكون البداية الثانية بعد آدم وحواء. ولكن الولي الطاهر رفض وأضاع الحلم في انتصار للذات، إنه البحث الماورائي، الذي برز في قصة ارنست همنغواي "ثلوج كليمنجارو" والتي كان موضوعها الإنسان والبحث الماورائي، حيث جعل هيمينغوا القارئ يدرك مع هاري –بطل الرواية-أن الخلاص الحقيقي هو موضع آخر، و يتشكل في صورة العودة إلى الذات.

الولي أيضا يعي أن الواقع هو التفسير الصحيح لحياته الوجدانية، ولوضعيته، لا يهم بقايا الإنسان هنا يا مولاي الطاهر، سوى أن يخاف من الماضي، يخاف من المستقبل،

---

(1) أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 230.

(2) إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996.ص86

(3) إحسان عباس، فن الشعر: 186.

يخاف على كل شيء ما عدا على نفسه[1]، تلكم هي الدوامة التي وقع تحت سطوتها الإنسان المعاصر الجزائري، فأصبح في عالم سوداوي الإنسان فيها ضحية صودرت إنسانية بالعنف والخوف، فالحرب تثير الفزع لأنها تخرج الإنسان عن المألوف إنها شيء جديد عليها هي الحرب ولا قانون بعدها يحكم، الإنسان فيها أصبح وسيلة لتحقيق غاية ولم يعد غاية يقصد لذاتها وغدا للإنسانية مفهوم مشوه قابل للشك والريب، إنه التمرد والعبث والامعقول نظرا للتناقضات العجيبة في الرواية؛ "القاتل يزداد إجراما وقتلا وهربا من حسرته وندمه والمقتول يتشبث بالأرض علها تحميه وتضمه إليها وأحيانا يتوحد بالموت ويصبحان شيئا واحد[2] خواء مطلق وحنين موجع وعطش مميت، الماء القدامى ولا الحقة، إني جمرة التهب كلما ازداد هبوب الريح[3] وقمة اللامعقول تكمن في تصوير الروائي للحيوانات بأنهم أشد رحمة من الإنسان:كلب راح يشتم الجثث أرسل عواء موجع عندما تعرف على واحدة منها راح يجر الرأس من الشعر حتى أوصله إلى الجثة"[4] إنها قسوة الحرب التي قتلت في الإنسان الإنسان فقد كان القتل الجماعي يجري بصورة لا مثيل لها، إن لها دائما ما يبررها، ومادام المرء في الحرب فلا عمل له سوى الحرب[5] وبهذا، فوطار قد عرف كيف يوازي بين الكتابة الواقعية، وبين التجريد والسريالية في بلورة اللاتاريخي في التاريخ، إن الرواية ترفض الواقع وتميل من الرموز إلى إعادة تشكيل الواقع واستنفاذ بائتلاف أسلوبي يتكىء على خصوصية إبداعية مشعة ونافذة.

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 89.

(2) المصدر نفسه، ص98.

(3) المصدر نفسه، ص89

(4) المصدر نفسه، ص111

(5) المصدر نفسه، ص114.

2- قسم مع الأساطير:

رغم عدم إيمان الإنسان المعاصر بها إلا أنه يلجأ إليها ويستفيد منها[1]، هي بالنسبة إليه سراب لكن فيها بريق ذهب؛ هي أقدم رؤيا للمستقبل[2]. إنها تهتم ببث المقدس في عالم دنيوي آخر.

ولأنه لا وجود- تقريبا – لنص لا يلجأ إلى الأسطورة في العصر الحديث، لما لهذه الأخيرة من جماليات فهي تسعى جاهدة لاستعارة كمال البدايات، بما تقدمه من تأويل جديد للوجود.

يمكن اعتبار، أن الطاهر وطار استحضر بعض الأساطير، والتي لم يبرع نصه في توظيفها فقد ورد في النص ما يومئ إلى تضمين أربع أساطير:

الأولى: أسطورة البعث من جديد، فقد جاء في الرواية "بعدما أصاب الوباء الناس أنت تتوق إلى نسل جديد محصن ضد الوباء ينشأ على الإسلام صاف"[3]؛ بالابتعاد عن الوباء والاتجاه صوب الزكي تحضرنا فكرة هروب الأنبياء بأقوامهم طلبا للنجاة من أعدائهم الكفار.

لكن مع الولي الطاهر يختلف الأمر؛ إذ سيجثم الواقع على المقام الزكي وسيهجم عليه، وأثناء غياب الولي الطاهر الغياب الذي لم يدري أمده ولم يعه حتى أنه لم يعرف أين كان غيابه ليعود إلى المقام ويواصل عملية الحفر ويكتشف بعد ذلك أن المقام تلوث لأن الوباء وصله، فامتلأ بالتقتيل والتذبيح وبدا الولي بالعمل على انتشال الجثث والجماجم والبقايا- بقايا الزمن المعطوب- زمن العرس الذي طال فإلام سينتهي العرس الهجين في هذا المجتمع الهجين[4].

---

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1997، ص88.

(2) المرجع نفسه، ص 89-91.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 89.

(4) المصدر نفسه، ص139.

الثانية: أسطورة عودة أوديسيوس: لقد استحضر الروائي هذه الأسطورة و برز ذلك من خلال فعل العودة الذي يمارسه الولي الطاهر طيلة أحداث الرواية حتى أصبح هاجسه الوحيد" أنهم يا معشر المريدين والمريدات أنا شيخكم – الولي الطاهر– صاحب المقام الزكي أعلمكم بعودتي"[1]، إذن هي عودة للوطن، عودة للذات؛ لقد لاق أوديسيوس الأهوال والمصائب، ولكن بدل العيش في سلام كما كان عند أوديسيوس نجده قام بتحطيم المقام و فتح بذلك بوابة الدماء و بقي الرابط بينهما خفي، لأن الأسطورة- أصلا – عبارة شعرية لمعنى خفي، فهي لا تعطي لنا المعنى الحقيقي[2] فكيف نطلب من الرواية أن تعطينا إياه.

الثالثة: أسطورة عودة المسيح: هته الأسطورة التي كان لها حضور مميز في هذه الرواية، إذ نجد أن الأدباء المحدثون يتكئون كثيرا على الإنجيل حتى غدا المسيح عند يعظهم رمزا نمطيا جاهزا، إنه رمز الفداء والتضحية من أجل الخصب و النماء؛فالولي عاد إلى مقامه بعد غيبة لا يدري أين كانت؟ وكم دامت؟ فهو يقول: لقد وهبتني لنصرة دينك"[3]، كما نلمح ذلك عندما تخيل نفيه صاحب الدابة المصلوب فقد قتل كثيرا ومات كثير اقتل في كل الحروب "كما صلب قبلها على أنه أبو زيد صاحب الحمار"[4]، إنه يتصور نفيه منقذ البشرية من الوباء "الح القصر، أخلص الجميع، واستعيد المقام؟ وكأنه المهدي المنتظر الذي سيخلص البشرية ويستعيد مجد الخلاقة الإسلامية، فها هي على لسان بطلة الرواية تصرخ ط تعالى يا ولي الله الطاهر لإنقاذي"[5].

الرابعة: عن تيه الولي الطاهر في الفيف العميق يحيلنا إلى تيه بني إسرائيل، حيث نجده صارخا" بلارة، آه "إنني ألهثت بحثا عنك في الفيف منذ رميتني من داخل المقام الزكي إلى تيه بني إسرائيل"[6]؛ فقد خرج الولي الطاهر تائها أسير هواجس البحث عن المقام، والروائي

---

(1) المصدر نفسه، ص36.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، ص: 91.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 63.

(4) المصدر نفسه، ص146.

(5) المصدر نفسه، ص144

(6) المصدر نفسه، ص118.

كغيره من المعاصرين عبر عن ذلك بالتيه الإسرائيلي، عصوا أمر الـه ورسـوله موسـى- عليـه السلام- وخالفوه واستولوا على الأرض المقدسة، فعوقبوا بالتيه والتمادي في اليسر حـائرين لا يريدون كيف يتوجهون فيه إلى مقصد يسيرون دون أن يهتدوا للخروج من هذا التيـه، قـال تعـالى: ﴿ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ﴾[1]، والـولي شخـصية أسطورية، دائمة السير والبحث متسائلة أسـئلة كـبرى، بركاتهـا وخوارقهـا تحـاول تغـيير مـا يجري، فكلاهما يشتركان في البحث والسؤال والسير غير المستقر في هـذا العـالم، ومـن ثمـة، فهو أقرب إلى عدم منه إلى الوجود.

إن هذا البحث المستمر غير مستقر يحيلنـا إلى طقـوس "أسـطورة الزيـف" هـذا الملـك الأسطوري الذي كان يحكم "كورنثه"، وعوقـب مـن طـرف الآلهـة الـتي حكمـت عليـه بحمـل صخرة عظيمة إلى قمة الجبل، فيعيد الكرة مرات ومرات، تستمر المحاولـة الأبديـة الـتي تنتهـي دوما بالفشل[2]، إنها اللاجدوى، التي تحذيرها له بعواقب هـذا العـصيان" تجـوب الفيـف هـذا مئات السنين، فلا تعثر عن طريقك ويـوم تعثـر عنـه تبـدأ مـن البدايـة، وفي كـل عـودة لـك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عم تبحث"[3].

حتى ان الماء قدامه فلا يلحقه كما هو الحال سيزيف، الخلاص أمامه ولا يدركه، إنـه البحث الذي لا طائل منه، و الذي دفعه إليه بلارة، سعيا وراء لا شيء.

هكذا تحضر الأسطورة من خلال ثلاثة عناصر:

- محاولة إيجاد تفسير للعالم و العلاقات والأشياء وإيجاد معنى لما يحدث.
- واختراق الزمن والمـألوف، مـن خـلال تـداخل الأزمنـة وتـداخل الطبيعـي مـع فـوق طبيعي[4].
- محاولة استيعاب الواقع المؤسطر بصراعه المتنامي من أجل البقاء.

---

(1) سورة المائدة، الآية: 26.

(2) إدريس بودية، البنية والرواية في رواية الطاهر وطار، ص: 246.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 119-120.

(4) حوار خاص مع الطاهر وطار يوم السبت 20/ 01/ 2001، بمقر الجاحظية، الجزائر العاصمة.

ونخلص في آخر الأمر أن إحضار النص الغائب- خاصة الأسطورة- ذا قيمة للنص الحاضر، قيمة تفوق الحضور وأن اعتمدت عليه حيث يصير الغياب جزءا جوهريا في جسم النص وفي تكوين دلالاته وتأثيراته، من حيث يصبح النص إشارة حرة غير مقيدة فتنشأ الاجتهادات القرائية على وفق الاستجابات الثقافية و المعرفية و الذوقية.

3- تقنيات التناص في الرواية وجماليات تلقيها:

أ- تناص التداخل:

يكاد الكثيرون طاغيا في النص نظرا للتناصات التي وردت في النص بطريقة اجترارية وفيه خدمت مقصديه الأديب" باسم الله مجراها و مرساها"، وسورة الأعلى التي كان لحضور مميز في هذا النص مع الفاتحة، وغيرها من الآيات التي استدعت لخدمة مقاصد جديدة دون أن يحدث في النص تحويل ولا امتصاص ولا تحوير، إنما جاءت من قبيل الاستشهاد والاقتباس مع إظهار للمقارنة بين النصين لإحداث المفارقة.

وكما برزت هذه التقنية مع التناص في استحضار نصوص تاريخية بحرفيتها، كالقول الذي استحضره الروائي بلسان (زيد بن عمر): "أما الرجال فما الرجال!وأما الرجال فما الرجال: اللهم اعتذر إليك من فرار أصحابي، وابرأ إليك مما جاء به مسيلمة الكذاب ومحكم بن طفيل"[1]؛ فهنا الروائي استدعى نص قد يكون في الكتب التاريخية التي تناولت حروب الرد بالتفصيل، والتي تطرقت لخلاف أبو قتادة الأنصاري مع خالد، كما نجد قول مجاعة بن مرارة في دفاعه عن أم متمم زوج مالك بن النويرة، من باب تقوية المعنى.

ونلحظ في هذه الرواية توظيف العديد من الأبيات الشعرية فجعل الروائي بلارة تقول[2]:

ليس الفتى كل الفتى عندنا   إلا أن الذي ينهي عن الفحش

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر...، ص43.

(2) المرجع نفسه، ص53.

يـــأتي للإســـلام عـــن بابـــه ويتبـــع الحـــق بـــلا غـــش

عندما استفاق الولي الطاهر، وامتطى عضباءه، وقرر السير تجاه المقام، لجأ الروائي إلى هذا المشهد ربما ليجعل من بلارة بنت تميم ناصحا للولي الطاهر ومن حذا حذوه، واستحضر الروائي كذلك أبياتا لحنين الحيري[1].

أنـــا حـــنين ومنزلـــي النجـــف ومـــا نـــدمي إلا الفتـــى القـــصف
اقـــرع بالكـــأس ثغـــر باطيـــة مترعـــة تـــارة[2] اغـــترف
مـــن قهـــوة بـــاكر التجـــار بهـــا بيـــت يهـــود قررهـــا الخـــزف
والعـــيش غـــض ومنزلـــي خـــصب لم تغـــذني شـــقوة ولا عنـــف

وقد جعل وطار- هنا – المغني، قصير اللدن، يهتف بالأغنية والناس يتماوجون تهليلا وتكبيرا، وعندما يركز على المقطع الأخير من الموال الذي فيه ينهي أهداف محددة كان هدفها في لحظة المقطع الأخير للموال الأديب العالمي- نجيب محفوظ- بتهمة التساؤل الحاد، كما ارتكب في حق كثير من المواطنين العزل، ثم يعود ويكمل العرس الهجين؛ مأتم هناك، عرس هنا، لا أحد يكترث، السكير في العرس الهجين يحمل كأس الخمر بيد وفتاته باليد الأخرى، و يهتف "الله أكبر" و"باركها الله"، هل كل هذا من الدين؟ يا لا من متناقضات في المجتمع الجزائري خاصة، والعربي الإسلامي عامة! ويالها من مفارقات عجيبة!

ب- تناص التآلف:

تجلى التآلف في استدعاء (مالك بن النويرة) لإسقاطه على "عيسى لحيلح"، حيث أن التشابه بينهما برز في الشاعرية، فكلاهما شاعر، وكلاهما صاحب فكر وقلم، وهذا كنقطة أولى،

---

(1) ابن منظور، مختار الأغاني، ج3، ط1، 1964، ص: 36.

(2) تارة: جاءت هذه الكلمة في الأبيات التي وردت في الرواية مغايرة فنجدها نارية (نارية) وليست تارة.

أما النقطة الثانية تكمن في الثورة ضد السلطة وضد الحكم، إنه التمرد الذي لا يحدث إلا من أصحاب الذهن الثاقب و تطلع إلى مستقبل أفضل.

أما النقطة الثالثة، ففي اشتراكهما في صفة الثقافة والوعي والتساؤل، مما سبب للأول القتل الحقيقي، وللثاني القتل الرمزي، قد يصبح حقيقيا في يوم ما.

كما نجد تآلفًا يصور حال الولي الطاهر باحثا عن الخلاص، محاولا الخروج منة الفيف العميق، وحال الملك سيزيف، فكلاهما يسعيان إلى اللاجدوى، إذن، هي محاولة التوفيق بين النصين كي يكون الفهم أكبر للنص الجديد من خلال النص القديم.

ولعل من أجمل التانصات التآلفية في الرواية هي تلك اللحظة التي انصبت فيها بلارة بنت تميم أمام الولي الطاهر، شبه عارية بغية إغوائه واغراءه، وجعلها تقول له"هيت لك"[1]، اليس هذا استحضار للآية القرآنية ﴿وَرَاوَدَتْهُ ٱلَّتِى هُوَ فِى بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ﴾[2]، فكان تداخل بين النصين، تداخل يصعب فيه ايجاد الاختلاف بينهما، إذن، فقد كان توظيف اجتراري فني، ويالها من عبقرية للكاتب إذن يجمع بين الصورتين و يجعل الدليل كلمة: هيت لك".

والجدير بالذكر، أن الكاتب لا يتعامل مع التاريخ معاملة الراوي الذي يقتصر على نقل الأحداث واجترارها- وإن نجد ذلك الاجترار الحرفي لبعض النصوص التاريخية عبر متن الرواية- بل ينظر إليها كمادة خام لا يخرجها إلى عالم الوجود إلا بعد إن أضاف إليها أشياء من عنده، منبثقة من واقع مجتمعه، كما أنه لا ينظر إلى التاريخ نظرة جامدة، بل ينظر إليه نظرة تطويرية متغيرة باستمرار، ولعل ذلك راجع إلى إيمانه بمقولة: "التاريخ يعيد نفسه"، ولذلك نجد الشاعر يجمع بين حروب الردة وما يحدث الآن بالجزائر، واستطاع أن يجمع أهم الشخصيات التاريخية البارزة في حروب الردة والمتباعدة من حيث الزمانية والمكانية وبين

---

(1) سورة يوسف: الآية23.

(2) الصادق ابراهيم عرجون، خالد بن الوليد، دار السعودية للنشر والتوزيع، ط1، 1403هـ- 1986م، ص: 392.

- رهقا، تعني ظلما.

شخصيات العصر الحالي الذين يعايشون الأزمة، هي إذن محاولة الإسقاط لما فات على ما حضر تنبأ لما هو آت.

ج- يتناص النص الروائي مع النص التاريخي بوصفه نصا ضديا، وبإمكاننا أن نطلق على هذه العلاقة التناصية التي عقدها الروائي بين النصين ب"تناص المفارقة"، ذلك التناص الذي يشعرنا دائما بهذا البعد الضدي المفارق بازغا لنا، ونحن ننظر إلى الرواية و تصويرها لزائف لشخصية "خالد بن الوليد"- سيف الله المسلول- ماذا يقصد وطار من هذا(؟)، ايقصد إدخال الريب في نفوس قرائنه، بأن يجعل خالدا لا يبعد عليه أن يقتل مالك بن النويرة ليتزوج بامرأته دون أن يكون مالك مستحقا للقتل(؟)، أيقصد جعله من الظالمين والخارجين عن القانون، فينطبق عليه قول عمر- رضي الله عنه-: "إن في سيف خالد رهقا"، وقد رأينا كيف يجعل وطار من المريدين في المقام الزكي يشتبكون بمالك بن النويرة على حساب خالد- سيف الله المسلول- (؟).

وقد برز تناص المفارقة في استعمال كلمة الكرامات للولي الطاهر؛ فالكرامات هي قدرة يهبها الله لمن يشاء من عباده الصالحين الطاهرين، إنها عبارة عن أفعال ناقضة للعادة، وعندما نربط كلمة "كرامات" بالولي، نجدان الأولياء ببركة حلولهم تمطر السماء، وبنقاء حياتهم ينبت الزرع من الأرض و بدعائهم ينتصر المسلمون على الكفار[1]، ولكن الولي الطاهر في الرواية ماذا وجد(؟) صحراء لا نهاية لها تمتد بامتداد البصر، لا مدخل ولا مخرج منها،شمس ذاهلة، منها لا مناص، إن قلبه غير طاهر يداه ملطختان بالدماء، فهو لا يمتلك كرامات الأولياء، إذن هو ليس بولي وليس بطاهر، فهنا برز الاستعمال الضدي للنص الأول، كما تجلى في استحضار صورة سيدنا موسى، وهو عار في الصحراء، السائر، التائه، سيدنا عليه الصلاة و السلام لنقاء سريرته، كتب له الخلاص من ذلك الشقاء، والولي في لحظات تقمص شخصية سيدنا الطاهر "موسى" فما وجد(؟)، إنها الصحراء، إنها المتاهة الأبدية.

---

(1) زكي نجيب محمود، المعقول و اللامعقول في تراثنا الفكري، ص: 316.

وكلمة "الولي الطاهر" بمجرد سماعها يحدث لدينا وعي بأن هذا الولي الطاهر، إنسان مقدس، صالح، سام في الروح، هكذا هي صورته في المخيلة الشعبية، لكن الروائي وكالمعتاد يحطم كل مقدس، يحطم هذه التقاليد البالية، فنجده قام بتحطيمه ثلاث مرات؛ الأولى،عندما منحه صفة الولاية مع صفة الطهارة، أما الثانية، عندما فأسا وجعله يكسر مقامه الذي بحث عنه طويلا، والذي يشير إليه وطار في بعض المواقف- بالتفكير الإسلامي الهش-، وأما الثالثة، عندما وضعه وجها لوجه مع غانية، شبه عارية، فهل يعقل أن يرتكب هذا الولي الطاهر وهذه الحماقات في الواقع إن كان طاهر حقا.

هذا يحيلنا على التناقض ذاته الذي برز في استدعاء شخصية بلارة، فبلارة التاريخية إنسانة متفهمة ورمز للتضحية، أما بلارة عند الطاهر وطار امرأة خلعة وغانية، إنها رمز الإغراء والإغواء.

وفي صفحة من الصفحات الروائية جاء قول الولي: وما غنمتم من شيء فلله خمسة استحضار لقوله تعالى بطريقة اجترارية: ﴿وَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّمَا غَنِمۡتُم مِّن شَيۡءٖ فَأَنَّ لِلَّهِ خُمُسَهُۥ﴾[1]، شرع الله القتال ضد الكفار في هذه الآية، أما الولي الطاهر قتاله ضد من(؟)، أناس مسلمين عزل في بيوتهم، إخوان في الدين، والله تعالى يقول: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا ضَرَبۡتُمۡ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ فَتَبَيَّنُواْ وَلَا تَقُولُواْ لِمَنۡ أَلۡقَىٰٓ إِلَيۡكُمُ ٱلسَّلَٰمَ لَسۡتَ مُؤۡمِنٗا﴾[2]، ألس هذا التناص يشعرنا ببعد ضدي مناقض، انه بارز لنا بمجرد النظر في الرواية، وكيفية تصويرها للواقع، تناص جرد النص السابق من دلالاته وأعطاه دلالات جديدة تلائم رؤية الكاتب، أوتلائم تصور من يتحدث عنه المؤلف.

وهكذا نرى كيف تتحول دلالات النصوص التراثية من النقيض إلى النقيض، إنه التناص الآخذ بجزء من الحقائق دون الآخر، إنه الهدم كما يقول وطار: "إننا بمثل هذه

---

(1) سورة الأنفال: الآية41.

(2) سورة النساء، الآية: 94.

الذهنيات لا نعلي بنيانا، شرع فيه قبل تواجدنا، ولكن نلجأ إلى هدمه وتقويضه، ثم نشرع في عملية بناء جديدة"[1]. ـــــــ ـــــ

وخلاصة الأمر، أن النص لا بد أن يمد القارئ بعلامات تجعله يحدد نوعية النص الذي يتعامل معه، والقص الذي يقوم على التناقض تشع فيه علامات التحالف في كل اتجاه، وهي تشير على الدوام إلى انحراف ما، غما على مستوى منطق الفكر، أو على المستوى اللغوي، وهذا الانحراف والتخالف هو الذي يحدث المفاجأة لدى القارئ.

د- تناص الانحراف:

وهو كما ذكر سابقا- الكتابة بنمط نص سابق-، وفي الرواية يبرز أكثر ما يبرز في التعابير الصوفية التي تكاد تطغى على الرواية إلى جانب الأساليب السريالية، نظرا لما في هذه الرواية من جديد من جهة، ولان لا وجود لأساليب أخرى تصور حالة اللاعقل التي بلي بها الولي من جهة، والتي آل إليها كل المجتمع الجزائري من جهة أخرى. فنجد أن الروائي جعل بطله صوفي، يعيش حالات تتجسد في حالة واحدة لأنه يقرأ التاريخ ومضة بل حالة، فالروائي استعمل الأساليب الصوفية، ليجعل البناء لولبيا، وليعطي الديمومة للحالة، وذلك تجلى في إعطاء نهايات للرواية، وأدو نيسويقول: "شكلان-الرمز الصوفي والأسطوري- للاتجاه نحو أعماق أكثر اتساعا والبحث عن معنى أكثر يقينية"[2].

وقد برز التداخل بفنية رائعة، عندما تناص أسلوب الطاهر وطار وطار مع أسلوب سارتر؛ فالولي الطاهر يقول: "لا ادري من أين خرج ذباب أزرق، صغير، نشط، لا يرفع رأسه إلى فوق، ولا يبتعد عن الجثة غير آبه بشيء آخر غيرها، كل جثة وذبابها، من أين يأتي هذا الباب الذي لا يرى إلا عند الموت"[3]، وكأن الروائي استحضر حشود الذباب، فحال الولي الطاهر بعد المجزرة التي شارك فيها وقتل الأبرياء يشبه حال (الكترا) التي وقعت أسيرة

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود...، ص: 17.

(2) أدونيس، الصوفية والسريالية، دار ساقي، بيروت لبنان، ط1، لبنان، 1992، ص: 156.

(3) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود...، ص: 113.

لأشباح الندم، التي عبر عنها سارتر بحشود من ذباب صغير، تراه (الكترا) غيدة وذهاب، وبذلك جعلها سارتر أسيرة وهم كبير مسيطر على كل مشاعرها أمام الجريمة، جاعلا محاولات عديدة لأخيها (أورست) لتخليصها، و عبثا حاول، كما فعلت بلارة محاولات مع الولي الطاهر لكنها فشلت، إن التخلي عن المسؤولية هو في الحقيقة قضاء على وجود الإنسان، من أجل ذلك هاجم سارتر بكل قوته فكرة الاستسلام للخطيئة والشعور بالندم، ومع الغثيان (la nausée) يتناص أسلوب الروائي مع أسلوب سارتر، أيضا، عندما يقول: "ضاق، ضاق، حتى أحس أنه أشبه ما يكون بمقط لم يكن ما يحاصر، صلبا، بل بالعكس من ذلك كان لدنا طريا، كأنما هو إسفنج إلا أنه يخنقه"[1]، وتداعى على المقعد الصغير، والألوان تدور حوله على مهل، وكانت له رغبة في التقيؤ، بينما الولي الطاهر – أيضا- اعتراه التعب، وشعر بضرورة الاستسلام للمادة الأسفنجية، فتمتصه حتى يصير جزء منها.

والجمالية التي تجلت في كل هذا، أن في المرات الثلاث التي تناص فيها الأسلوب الوطاري مع الأسلوب السارتري؛ تكرر الدعاء "يا خفي الألطاف نجنا مما نخاف"، وكان الروائي –بذلك – يحذر من أن يدمن المفكر العربي الإسلامي على الفكر الوجودي السارتري الإلحادي.

هنا نرى كيف جاءت الروائي بالنص الغائب، وصب فيه كل مآربه ومقاصده التي يريد توصيلها إلى القارئ، وكأنه يرد على فلسفة بفلسفة مضادة.

والمتأمل يجد متعة مثيرة تجلت في ذلك التحصل على المعرفة التي يجدها القارئ الباحث عنها في الفصول الواقعة والمقاطع الصحافية والرسائل في هذه الرواية فيشعر بسعادة الارتواء المعرفي الذي لا يقف عند الحصول على المعلومات، بل رؤية هذه المعلومات خاصة التاريخية الإسلامية، في سياقها الجديد.

وهكذا كان الصدام في هذه التقنية بين النصين، النص القديم والنص الجديد، هذا الأخير الذي أضيفت فيه شحنة جديدة للدلالة في كل البنيات وكأنه قراءة القديم في الفكر

---

(1) المصدر نفسه، ص: 142، 143.

الحديث تعطيه معانٍ جديدة لتحدث بينهما التوافق مع متطلبات العصر، وهذا ما تجلى في استحضار المفردات والأساليب الصوفية، واستغلال المنطق السريالي والجدل التاريخي.

هـ- التناص الجزئي:

لقد استدعى وطار بطلة نصه السابق: "الشمعة والدهاليز" في بعض الملامح، إن لم نقل في كل الملامح، حتى تكاد تجزم أن بلارة هي نفسها الخيزران، إنها امتداد لها؛ إنها بنفس الملامح؛ فهما رمز المرأة الغواية والفتنة الامازيغية البربرية، الاثنتان وظفتا لهدف أرسلتا إليه، الأولى أرسلت للولي كي تنجب نسلا صالحا يكون كل الناس، يزيل كل الأجناس الأخرى، والثانية، أرسلت للشاعر تستقصي أخباره، لكنها أحبته، وتناست مهامها وأهدافها في الجماعة، وكان الجزاء في الثانية قتل الشاعر، وفي الأولى تيه الولي وضياعه، انه لا يفهم شيئا في السياسة لكنه حاكم متسلط.

والتناص الجزئي تجلى في استحضار الأسطورة التي يصعب الاهتداء إليها بسبب التناقضات الموجودة بينها وبين نص الرواية، ربما تعود هذه التناقضات للازمة للأزمة الجزائرية ذاتها، فكل شيء فيها غير واضح؛ حتى أن الأمة باتت تشك في كل مكوناتها، بل تكاد تفقد هويتها في ظل هذه الأزمة فـ" ما الذي جعل صوامعها تختفي دون أن تلف أثرا"[1].

إن الجزائر بؤرة توتر حقيقية وملتقى لعدة قنوات فضائية تستطيع استقطاب كل تلفات العالم، فالمثقف انهار، السياسي تابع، والمجتمع يشكو من الشرخ، والنظام السياسي معزول، والبعض يبحث عن الأزمة في المنطق البارد من الي أعلى الكثبان الرملية، وحرارة الشمس، والبعض الآخر يجسد في الغرب، الجم المتناقضات؛ الشعر والأحاسيس النبيلة بالبندقية والموت، والآخرون يتصلون مع الأخريات عن طريق الحلم[2].

كل هذه المتوترات، جعلت الروائي استحضر طقوس وملامح نصوص سابقة في نصه تستدعي القراءة المتأنية والتأويل المحايث، للإهداء إلى "رأس الخيط" وقد يعود ذلك إلى

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود...، ص: 65.

(2) عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود...، العدد15، ص: 75.

بعد معاني النص الجديد عن النص القديم، وربما هذا ما قصده وطار عندما قال في مقدمته، سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموما، نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على "رأس الخيط"، وعذري أنني حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط"[1]، هكذا قال وطار في مقدمته "كلمة لا بد منها"، إنها كيمياء المعرفة، فالنص بكثرة نصوصه وتعدد اتجاهاته يفترض صعوبة ضرورية، مؤداها عدم القدرة على تحديد كل ملامح هذا النص[2]، ذلك أن النص الواحد ليس حديثا، وليس قديما، ولكنه مجموعة نصوص دفعة واحدة، وكل طبقة رسوبية من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره، إنه مطعم بمجموعة هذه الطبقات والتشكيلات الرسوبية النصية.

إن قراءة تناصات النص هي وحدها الكاشفة عن أهمية استخدام هذا الشكل الجديد من الكتابة، بوصفة تقنية وروائية تسعى من خلال تأويلها إلى فهم النص، سواء كانت النصوص المكونة تتجسد في النص الجديد، أو تترك – فقط- إشاراتها الدالة عليها.

يتكون النسيج النصي لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" من عدة خيوط تناصية تشابكت وتضافرت لغزل هذا النسيج كما أوضحنا ذلك في الفصل السابق، والحقيقة أن اكتشاف هذه الخيوط التناصية ليس بالأمر العسير، فدراسة التناص لا تريد أن تكشف عن هذه الخيوط فحسب، بل تريد أن تحقق فهما أفضل للنص من خلال تأويل تناصاته، وكشف علاقات هذا التناص بوضع النص في العالم، وبتراتيبه النصوص التي يتناص هذا النص في الثقافة التي ينتمي إليها، وبتاريخ صراع هذه النصوص، وتأثيرها في إنتاجية هذا النص، حيث إن هذه العلاقات هي تساعد على تأويل هذا التناص[3].

أما عن أفق التناص في الرواية له ارتباط وثيق بـ"عالمية النص"، التي يروج لها (ادوارد سعيد)، وبتأثير الأديب بالتكنولوجيا المعلومات التي رمت بالأدب بين أحضان التوثيق،

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود...، ص: 10.

(2) ينظر إبراهيم رماني، الغموض في الشعر المعاصر، ص: 380.

(3) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 152.

خاصة عند إدراجه لرسائل نموذج المثقف الذي شارك في الأزمة الجزائرية، والممثل في شخص (عيسى لحيلح).

كما تبرز في إيراد أشهر المجازر التي وقعت بتواريخها خلال العشرية السوداء مع ذكر لأهم العناوين الصحفية التي ميزت الساحة آنذاك.

وتساعدنا فكرة؛ أن النصوص يتم الشروع في تفسيرها بفضل دقة وضعها في العالم، في فهم التناص الموجود في رواية- "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"- على ضوء عالميتها وظروفها التي أنتجت فيها؛ حيث أن علاقات الرواية بالنصوص تكون محكومة بعالمية هذه النصوص، بل ربما -أيضا- تسببت هذه العامية في دفع النص إلى نوع معين من العلاقات[1].

وفي ظل تحولات جديدة نجد أن المجتمع الجزائري خاصة و المجتمع العربي عامة، يعيش على هامش الحداثة، ما بعدها، في حين أنه في حقيقة الأمر لا يملك حتى الآن مقومات إنتاج هذه الحادثة، إنه التناقض الذي عبر عنه وطار بلفظه "الوباء" الذي أصاب الإنسان العربي فأضحى لا هو بمسلم، ولا هو بكافر، لا هو تراثي أصيل، ولا هو غربي حداثي، فهو غارق في ما قبلها بشكل سلبي، وفي ظل فترة مليئة بالأحداث وشارات التحول، خلال عشرية سوداء، يغامر الطاهر وطار بكتابة رواية تجمع عديد المتناقضات، وسط ما يشهده المجتمع من توتر، ونستطيع أن نلحظ في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وظيفتين أساسيتين، ظاهرتين، ربما مقصودتين كذلك؛ الأولى، هي الامتناع و المؤانسة، وهو ما جعل روايته محملة بكل أساليب التشويق، الإثارة، وقد حقق وطار هذا الامتناع من خلال الوصف الدقيق لجزرة "أولاد علال"، ففي أحد مظاهرها يقول على سان إحدى الضحايا: "رضعة واحدة فقط لوليدي، اسمعوا إنه يصرخ...رض.. يهوى الساطور، يتدفق الدم... يتطاير الرأس"[2].

وتلك المظاهر وما تحدثه في النفس من أثر مقارب لما تحدثه أفلام الرعب والجنس في السينما؛ فالولي الطاهر شبقي إلى أبعد الحدود، وهو يرى بلارة تقفلا بين يديه "كانت شبه

---

(1) المرجع نفسه، ص: 153.

(2) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود...، ص: 105.

عارية، طرحت جلبابها ثم قميصا حريريا ورديا ثم سروال جينز بعضه مبيضو بعضه يحتفظ بزرقته الدكناء، وقذفت بحذائها ذي الكعب العالي بعيدا عنها غير مبالية بموقعه"[1] ثم تقول: "هيت لك".

وأما الوظيفة الثانية؛ فهي الوظيفة الاجتماعية، السياسية التي يرجع اهتمام الطاهر وطار بها إلى أن القضايا التي تواجه الأدب العربي اليوم قضايا ابستومولوجية، أساسا فالأدب هو الوسيط ذو الامتياز، وربما الوسيط الأساس للمعرفة؛ معرفة العالم ومعرفة الذات، وفي مجتمعنا يتم فيها إخفاء الحقيقة وتشويهها وقمعها تصبح وظيفة الأدب هي كشف الحقيقة وفضحها.

وقد اعتمد الكاتب في بناء العمل الأساسي في تشكيل خيوط وتفاصيل الرواية، وهو يحاول ربط تلك الأحداث القديمة والمعاصرة في عالم يعج بالفتنة، كما لم تكن العضباء إلا وسيلة من وسائل الارتكاز على التراث لتذكرنا بقوله: "يا خيل الله اركبي"، ترى ما الذي يجعلنا نصدق ذلك الربط بين هذه الأتان المشرومة الأذنين، وتلك الناقة المأمورة يوما؟، لا شك أنها حالة الربط التاريخي المزدوج على أساس الفكرة، والمتباعد على أساس العمل والموقف، وعلى القارئ الفطن أن يدرك الحقيقة المستترة.

كل هذا ساعد على إعطاء بعد جديد للتناص، حيث أن إدماج الوثيقة في طلب العمل الأدبي يشكل تحديا لا يستهان به، فعلى الأديب أنة يطمس الحواف الحادة لقصاصات وثائقية، ويضفي على ضفافها ليونة، كي يتأتى له أن يحدث التوتر، ويثير السخرية في نفس القارئ، ويحث على استخلاص العبرة و اكتشاف التناقض والتقاط الحقيقة المبعثرة على شظايا الوثائق المستترة وراء ظاهرة نصوصها[2].

وقبل أن نغادر هذا البحث، يجدر بنا الإشارة إلى ذلك التكرار المعتمد واللافت للانتباه، الذي اعتمد الطاهر وطار من البداية إلى النهاية؛ خاصة في دعاء "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف"، والذي تكرر أربعين مرة دلالة على خطورة الوضع، وفي قصة الولي الطاهر

---

(1) المصدر نفسه، ص: 86.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 157.

مع بلارة بنت تميم التي تكررت ثلاث مرات في الرواية بمجمل نصها وصورتها؛ الأولى كانت في لوحة السبهللة، حالة اللاوعي التي ارتكبت فيها مجازر وجرائم عديدة دون حسبان عبر الصفحات (ص 93،92،91)، والثانية جاءت في لوحة "في البداية كان الاقناع"، مرحلة بداية الاقلاع والبناء، ولكن دون أخذ العبرة من جرائم ومجازر حالة السبهللة، وكانت عبر الصفحات (ص 119- 120)، أما الثالثة جاءت عبر الصفحات (ص153-154-155)، وبهذه الصورة تختم الرواية؛ صورة جمع فيها الروائي الولي الطاهر مع بلارة، التي حاول الطاهر وطار أن يرسم فيها معالم ذلك الوطن الجميل الرائع، الفاتن ونستفيد على لسان بلارة أو بالأحرى الجزائر قولها: "أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بل والبحث عني فلا تعثر على حتى وان كنت تحت قدميك"[1].

ولعل هذا أبرزه تكرار "احذر يا مولاي" الذي جاء أربع مرات في صفحة واحدة، إنه التكرار الذي يفيد التأكيد على خطورة الوضع وعلى النهاية المؤلمة التي ستلحق الولي الطاهر ومن حذا حذوه، إذن هي صورة ختم الطاهر وطار بها الرواية لتبق مفتوحة على مصراعيها، فالمأساة ستتكرر كلما تكررت هذه الصورة، وكلما تمت إراقة الدماء.

وأخيرا، أصبحنا ننظر إلى النص المنجز - بعد ظهور التناص- بين أيدينا بوصفه الأثر المتبقي من عملية تخلق النص، فهو ليس النص على الإطلاق، ولكنه- فقط- جزء منه؛ هو بمثابة الطبقة، الظاهرة ضمن طبقات أخرى متراكمة ومضمرة ومغطاة في الوقت نفسه[2].

ولقد استخدمنا التفكيك بوصفه تقنية، إجرائية تساعدنا كثيرا على الولوج إلى هذه الطبقات النصية ونزعها وتفكيكها وتقشيرها؛ و يجدر بنا الذكر، أن التفكيك أساسا ليس تدميرا أو هدما كما يتصور البعض، وإنما فصل طبقات النص التي ترسب بعضها فوق بعض، لذلك كانت البداية قراءة النص بالقشرة الخارجية التي هي وحدها المرئية مثل النص والمصاحبة والعناوين، أما الطبقات الأخرى المغمورة والمطورة في الأعماق، المرتبطة بالزمن البعيد و القرون المتتابعة، والتي تعد بمثابة الطبقات التحتية للنص، وقد حاولنا التنقيب في

---

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود...، ص: 92.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 37.

عمق تاريخ النص للكشف عنها واحدة تلوى الأخرى، ولنستنطق النص أكثر حيث أن التناص عبارة عن وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل يغير متلق، مستقل، مستبعد، مدرك لمرامه[1].

إن التعامل مع نص الطاهر وطار ما هو إلا جدل بين النص وقارئه في الوقت ذاته، ينطلق من مكونات النص دون أن يلغي مكونات القارئ الثقافية، فتصبح القراءة بذلك عملية تأويل واعية بذاتها أولا، وبالنص ثانيا، كون أن اكتشاف الترسبات والعلاقات التناصية ينطلق من النص ومن القارئ معا، ومن جدل الاثنين خلال القراءة: القارئ بما يحمله من خلفيات ثقافية وحضارية، لا يمكن إلغاءها أثناء التعامل مع النص والنص الذي هو مجموعة علامات لا يمكن تجاوزها في عملية القراءة، حيث أن الرواية عالم عميق وشائع، فهي وأن كانت الأحداث تشكل نواتها فإنها اقرب من أي جنس أدبي آخر إلى الفلسفة ولهذا فهي تقتضي روائيا عارفا عالما بخبايا المجتمع و تاريخه وخاصة الإنسان عن النص الذي بين أيدينا هو ذلك الجزء المتبقي من عملية إنتاجية التي تمر بها، لأنه نشاط نفسي وتاريخي، والقراءة في تناصاته تعني أمرين:

- الأول: إن قراءة هذه التناصات لا تعني التوجه إلى تلك السطوح التناصية اللامعة في جسد النص، فهي تبدو لنا وكأنها قمم وجبال من الثلج، لا تكشف عما تحتها من جليد، بل تعني التوجه إلى قراءة هذه التناصات، من خلال عملية الإنتاج ذاتها؛ أي أثناء تخلص النص وتناصاته، وقت صراعه النصي مع النصوص الأخرى داخل الذات الكاتبة، فإنتاج التناصات لا يتم إلا خلال تقاطعاها مع الذات التي تعيد إنتاج هذه التناصات، وتعطيها دلالات جديدة، نابعة من الوضع السوسيو ثقافي لها.
- أما الأمر الثاني: فهو انفتاح التناصات على ذات القارئ وتقاطعها مع ما يملؤه من نصوص، وهو ما يكشف عن مصنع النص في الثقافة، وفي التاريخ الأدبي.

---

(1) د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص: 136.

وبهذا، فنحن لا نبحث في انتاجية النص الروائي للطاهر وطار، خلال تخلقه وتشكله عبر ذاته فحسب، وإنما كذلك نبحث انفتاحه على ذات القارئ المحملة بمجموعة من النصوص التي يشارك عن طريقها في هذا الإنتاج.

وكما يقول (امبرتو ايكو eco umberto): "إن النص هو انتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءا من آليته" son mecanisme "التوليدية الخاصة"[1]، وهذا التعريف فضفاض لا يحدد بشكل دقيق درجات القراء لا نوعية النصوص، وهو ما سنراه مع القارئ المفترض في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" قارئ نص الطاهر يفترض فيه أن يكون في مستواه، لأن هذا النص ليس سهلا أو بسيطا، وإنما هو نص ملتو ومركب جاء نتيجة ذلك لسببين:

1- الكاتب: له تجربة طويلة في عالم الكتابة.
2- النص يتطرق إلى قضية ليس من السهل الإمساك بها. فأحداثها متشابكة أحيانا، ومتنافرة أخرى، كما أن هناك بيضات تاريخية في الموضوع الواقعي للقصة ذاتها[2].

وهكذا نخلص بالذكر إلى أن عمليات "إنتاج" النص الأدبي "وتلقيه" لا تأتي من فرغ، بل هي عمليات معقدة للغاية، فالنصوص تنتج ضمن بنية نصية منتجة سلفا، هي التي تشكل الخلفية النصية للكاتب والقارئ على السواء، وهذه الخلفية النصية هي المسؤولة عن إنتاج المعنى، فبداية تتم عملية الإنتاج الروائي في عالم مملوء بالنصوص التي يحاول النص الروائي الجديد أن يصنع لنفسه مكانا بينها، ويتخذ لنفسه موضعا في سياقها عن طريق صراعاته معها من خلال عمليات الإحلال و الإزاحة لهذه النصوص في حيز متوهم، يسمى المجال التناصي[3].

---

(1) عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود...، العدد15، ص: 70.
(2) المرجع نفسه، ص 70،
(3) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 41.

لتساهم الخلفية النصية للكاتب في كتابة النص، كما تعد الخلفية النصية للقارئ، المختلفة من قارئ إلى آخر، هي- بحق- المدخل الأهم الذي يساعده على فهم النص وتعيين دلالاته؟ حيث إن انتاج دلالات المقروء مرتبط بنوعية الخلفية النصية التي يملكها، وباتساعها أو ضيقها، فالقارئ – في حالة اتساع خلفيته النصية- قد يحمل النص دلالات جديدة ربما لم تخطر من قبل على أذهان الآخرين، بل على ذهن الكاتب أصلا، وهو يكتب، لذلك يقول (ايجبتون): ان المؤلفين يضعون المعاني بينما يحدد القراء الدلالات"[1]. غير أن اتساع دائرة العلاقات النصية التي توسعها خلفيات القارئ غالبا ما تأتي بنتائج فيها تعسف كثير، لا يحد منه إلا الارتباط المباشر بالخلفية النصية للمؤلف التي تحد من سلطة القارئ التي لو تركت لفتحت بوابات سدود مفضية إلى معان لا نهائية، لأن القراءة مهما كانت جادة فانها تبقى دوما نسبية، وليست بالضرورة مماثلة لوجهة نظر الكاتب، لأن هذا الاخير يصبح قارئا، ونسبية القراءة هي التي تنفخ الروح في النص مرة بعد مرة[2].

إن اكتشاف المجال التناصي للنص المقروء؛ هو الجدير بتقديم قراءة ناجحة لا تحد من رقعة الاستقبال النص، ولا تترك للمتلقي فرصة ليقحم النص في علاقات متعسفة، فالمجال التناصي ضروري لعملية التلقي، كما هو ضروري لعملية الكتابة؛ فمعرفة المجال التناصي الفاعل في تكوين عمل ما، لا تقل أهميته بالنسبة لفهمه عن معرفة اللغة التي كتب بها، ذلك أن المجال التناصي لأي نص يزود القارئ بمجموعة من المعارف، الضرورية، وليدرك مختلف طموحات هذا النص وشفراته المتراكمة والمتداخلة معا، إن النص يفرض على القارئ طريقة الرواية يقول (ادوارد سعيد) إن بداية أي نص هي النقطة التي يبارح فيها النص كل النصوص الأخرى، فالبداية تؤسس على الفور علاقة النص بالنصوص الأخرى سواء أكانت علاقة استمرار واتصال أم علاقة انفصال ام خليطا من العلاقتين"[3].

---

(1) عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود...، التبيين، العدد15، ص: 70، 71.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 42.

(3) المرجع نفسه، ص: 43.

ويبدوا أن النص المنتج كان نقطة جامعة لإشعاعات واضواء ذات مرجعات مختلفة، فضل المؤلف فيها انه استطاع توليفها وإحكام قبضته عليها وصياغتها على النحو الذي ينسجم والمعطيات التي يريد التعبير عنها[1]، ليزيح بها إلى القارئ جيد، واسع الثقافة، قارئ ماهر ينتظر منه مشاركة فعالة في عملية التلقي لتأويل النص الذي بين يديه، وله مهارات ثقافية تمكنه من فرز العناصر الغائبة في النص، وكل هذا وفق منظوره الخاص.

المقاربة الثانية: السيمياء والشخصية السردية:

أولا: سيمياء الشخصية في رواية وجهان لعنقاء واحدة للكاتب عبد الكريم ناصيف

قبل البدء: حظيت الشخصية باهتمام الدارسين المحدثين، باعتبارها مكونا سرديا فاعلا ومتفاعلا تدخل في شبكة علاقات متعددة مع الشخصيات الأخرى ضمن حيز الخطاب السردي (Didcours narratif) فهي نقطة تقاطع بين جميع الأجناس السردية لما تقتضيه من فاعلية وحركية.

من الدراسات التي استهدفت هذا العنصر الحكائي، وتحديد وظائفه في العمل السردي ما قام به الناقد "فيليب هامون" Philippe Hamon في تصوره الإنساني للشخصية ودور القارئ في إعادة بناء زمن القراءة فهو يفرغها في أي حكم جاهز، ويمكن تحديد الشخصية بأنها المورفيم الفارغ، أي بياض دلالي لا تحيل إلى نفسها، فهي ليست معطى قبليا كليا[2].

1- الشخصية الحكائية:

تعد الشخصية الحكائية بوصفها كائنا إنسانيا يتفاعل داخل النص السردي مع عناصر السرد الأخرى في تكوين المشهد، ومن خلال هذا المستوى فإن الشخصيات يمكن أن تتفاوت من حيث مركزيتها أو هامشيتها ومن حيث حركيتها أو ثباتها، وكذلك من حيث تجانسها الذاتي أو عدم تجانسها، لأن الشخصيات كما يقرر بارت هي كائنات من ورق

---

(1) سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، ص: 78.

(2) سعيد بنكراد، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990، ص 9.

وعلى ذلك ففي هذا المستوى سيتم التعامل معها بوصفها وجواد يستقل محدداته من الوجود الإنساني وإن كان الأول مقصورا على عالم السرد بناءا على ذلك يمكن أن يتم رصد صفات الشخصية العقلية وكذلك رصد تعليقاتها مع باقي شخوص النص دون أن يغيب عن بالنا كون الشخصية الحكائية تتمتع بوجود مستقبل الشخصية الواقعية فالأولى هي علامة فقط على الشخصية الحقيقية إن بطل الرواية هو شخص في الحدود نفسها يكون فيها علامة على رؤية للشخص[1].

إن الشخصيات الروائية ليست وجودا واقعيا، وإنما هي مفهوم تخيلي، تدل عليه التغيرات المستخدم في الرواية، فالشخصية في الرواية تتجسد لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة كما يرى "فيليب هامون" (Philipe Hamone) أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص[2].

يضاف إلى ذلك أن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي أولا لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة كما يؤكد (بنفست)(Benveniste) على ما هو ضد الشخصية أي على ما هو ليس بشخصية محددة مثال ذلك: ضمير الغائب فهذا الضمير في نظرة (Benveniste) ليس إلا شكلا لفضيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية: لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده وتصوراته القبلية صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية في الحكي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص.

يقول "رولان بارت" (LR.BARTHS) معررفا الشخصية الحكائية بأنها: نتائج عمل تأليفي"كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" بتكرار ظهوره في الحكي[3].

---

(1) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، دار الهيئة المصرية، 1998، ص 50.

(2) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة- دار اتحاد للكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 9.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،

فهي ليست جاهزا، ولا ذاتا نفسية بل بمثلبة دليل له وجهان احداهما دال، والآخر مدلول فتكون الشخصية بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة اسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول) فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها وهككذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يكون صورة عنها[1].

وبناء على ماسبق فإن التعامل مع مفهوم الشخصية يتم من خلال مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما يخبر به الشخصيات ذاتها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[2].

أ- **شخصيات مرجعية**: وهي عنده كل الشخصيات التاريخية ل (نابليون) أو الأسطورة ك (فينوس) والمجازية كالحب والكراهية والاجتماعية كالفارس والمحتال، وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

ب- **شخصيات إشارية**: وهي الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

ج- **الشخصيات الاستذكارية**: وهذا النوع كما يرى (هامون) تكون فيه المرجعية لنسق الخاص للعمل هي التي تحدد هويتها تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ ينسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجامتفارقة ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس[3].

---

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 9.

(2) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، دار العربية للعلوم، ط1، الجزائر العاصمة، 2010، ص 218.

(3) ذويبي خيثر الزبير، سيمولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية رواية الفراشات والفيلان، رابطة أهل القلم، ط1، سطيف، الجزائر، 2006، ص 23/ 24.

فشخصيات عبد الكريم ناصيف شخصيات تقترب ن الواقع في بعديها: النفسي والاجتماعي، لتكون -بذلك- عمقا استراتيجيا، ومقياسا يؤسس للبناء السردي والجمالي للعالم الروائي، وعليه، ارتأينا الوقوف عند مؤشر الأسماء سواء أسماء أعلام أم أسماء شخصيات مختلقة وما يتبعها من صفات في المتن الروائي.

2- اسم الشخصية ودلالاته:

تعيش الشخصية في فضاء ورقي يتخيل فيه المبدع لرسم ملامح شخصياته وتوجاهته الإيديولوجية والوظيفة، فالكاتب سجل شخصياته في السجل المدني، ومن ثمة توجب عليه تسميتها، لما للتسمية من أهمية في تحديد الشخصية وما تقوم عليه[1]؛ ذلك أنّ الاسم دال يضفي دلالات معينة، ويوحي إلى ذهن القارئ، إنه علامة لغوية، تجبرنا في سبيل تحديد دلالاتها على استحضار السياق النصي العام الذي حوى هذه العلامة، من مقصدية خطابية وظروف انتاجية وتوقعات مرجعية.

إن حضور الاسم في العمل الإبداعي، يرتبط بمقصدية معينة تتجلى في خصوصية التعامل مع الاسم في االتجربة الأدبية نحاول الآن، ونحاول الآن استقراء السماء سيميائيا ونتوقف عند أهم الشخصيات في هذا العمل الروائي، لتحل دلالتها أسمائها وتبدأ بأول الشخصيات وهي الشخصية البطلة الموسومة ب:

1- ديمة:

- البطلة صاحبة حصة الأسد في الحضور والتمركز في هذا المتن الروائي بالقياس إلى كل شخصيات الأخرى وغن اسمها مشتق من الديمة، والجمع ديم وديمات، ويدل اسمها على المطر الذي يلوم في سكون دون برق أو رعد لمدة يوم وليلة ويقال لخمسة أيام

(1) ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، الجزائر، 1992، ص 128.

وديما كذلك هو نوع من النسيج[1]. ووردت كذلك بمعنى سحابة يدوم مطرها يدوم في سكون، فهي رمز للخير والعطاء[2].

- والسحاب رمزا للمستقبل الغامض الذي ينتظر الإنسان الذي لا يعرفه عنه شيئا[3]. وهذا الاسم اختاره له أبوها حيث قال: "أنا ابن الجفاف أحب ما أحب في هذا العالم الديمة الملأ بالمطر تمر في البادية فتملأ أرضها خيرا وعطاء وتكون بشير خصب ونماء"[4].

أما إذا وضعنا "ديمة" في إطارها الفني فنجدها هي الفتاة المدللة التي لا يرفض لها طلب أو وحيدة أبويها، في المحافظة على عاداتها وتقاليدها، المتحررة: صحيح أن الحياة صارت أكثر انتفاحا والبنت أكثر حرية لكن الصحيح أن بيئتي، تربيني كلما نشأت عليه يرفض على أن أحافظ على نفسي"[5] المثقفة التي تحب العلم والمعرفة، فقد كان الكتاب رفيقا الدائم قوية شجاعة لا تقبل الهزيمة أبدا متفوقة في دراستها، وتحصلت على أعلى الدرجات من أجل تحقيق حلمها أن تصبح ممرضة نساء، "حلمي أن أصبح قابلة قانونية، يناديني الناس بالدكتورة، تحتاجني النسوة كلهن يشرف إلى بالبنات وأية متعة تفوق متعة أن يشير إليك الناس بالبنات"[6]. كما انها باحثة عن المتعة والشهرة تريد الاستمتاع بما هل لذة، تحب عملها فهي ترى أن تحقيقها لذاتها وكيانها وحريتها لإثبات لوجودها فهي التي تحلم بالتفرد والكينونة الخاصة، "لا تسمح لأحد أن يحولها إلى ذيل تابع مجرد حرمة لاطئة في زاوية البيت، أنا لي كياني ذاتي، أنا لي كياني وأريد أن أعيش هذا الكيان أحقق تلك الذات"[7].

---

(1) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، الجزائر، 1992، ص185.

(2) خظر أحمد الخالدي، مرجع سابق، ص164.

(3) عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2005، ص 89.

(4) عبد الكريم ناصيف، وجهان لعنقاء واحدة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص224-225.

(5) الرواية ص 20.

(6) الرواية ص 07.

(7) الرواية ص 42

ومن أجل هذا الحلم فارقت أهلها ورحلت من مدينة إلى أخرى، وفضلت العيش في دمشق هذا المكان الذي حمل لها العديد من المفاجآت والمستقبل الغامض المجهول.

هي تلك الفتاة التي رفضت الرضوخ لرغبة أمها وأبيها من أجل تزوجها من ابن عمها الذي تربت معه همام "لقد نشأت مع همام جنبا إلى جنب، نأكل معا ننام معا، كل ما في البيت يجمعنا فلا أرى فيه إلا أخا عزيزا غاليا ألجأ إليه"[1] بعد طرق ذكية ومراوغتها بأساليب شتى لإقناع والديها، حتى لا تخسر حبها وفتى أحلامها، وكذلك حب والديها، فهي تريد الزواج من الشخص الذي أحبه وحلمت أن تعيش معه ولا تخسره وكذلك لا تريد خسران والديها وإرضاءهاوإقناعها بالقبول بالرجل الذي اختاره فهو حاميا وحامي عرضها الذي وقف إلى جانبها في مرحلة طفولتها وكلما احتاجه تجده قبل أن تطلب حتى منه المساعدة لا يرفض لها أي طلب، فهي لا تستطيع أن ترى فيه صورة الزوج إلا أخا تسند عليه أوقات الشدائد، فهي تحبه ولكن حب إخوة.

ديمة فتاة طموحة متفائلة دائما، لا تخشى مواجهة الحياة، تتحدى الصعاب وتخرج منتصرة من معركتها، تراوغ وتراوغ إلى أن تصيب الهدف ولا تتراجع ولا تستلم فبرغم من مرضها الخطير والقاتل مرض "قصور القلب" وحرمانها من الزواج والولادة[2] إلا انها وقفت محاربة في وجه الموت ولم تدعه يحرمها من الزواج بفارس أحلامها، صارعت الموت إلى آخر لحظة في حياتها، وأخفت مرضها على زوجها "مازن" حتى لا تخسره وجعلته يمارس حياته بشكل طبيعي وبالرغم من تحذير الأطباء من إنجابها للأولاد نجدها قد ضحت بنفسها وأنجبت فتاة قبل موتها وسماها أبوها "ديمة" على اسم أمها حتى لا يحرم من سماع ديمة طوال حياته.

فهي شخصية ليست انهزامية لا تستسلم بسهولة على الرغم من كل الصعاب.

---

(1) الرواية ص 63.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص250.

2- مازن:

اسم مازن معجميا مأخوذة من المرن الإسراع في طلب الحاجة من مزن، يمزن، ومزونا وتمزنا، فهو بيض النمل[1].

وورد كذلك بمعنى السخي الظريف، والجميل المضئ الوجه[2].

وهي معاني وجدت صداها في شخص مازن الفني داخل عالم الرواية.

وإذا وضعنا "مازن" في اطار النص نجد ذلك الولد الوحيد لدى أمه وله ثلاث أخوات، فهو ذلك الفتى الجميل، صاحب الوجه الضاحك والمستشرق "هو هكذا دائما وجهه ضاحك ثغرة باسم" ومن صفاته الرجولة الكاملة والقوية فهو رجل مثقف كثير الاطلاع محبا للمعرفة" منذ كان صغيرا كان يقرأ وكان حلمه ان يصبح كاتبا أو شاعرا"[3] ولكن ظروفه القاسية ووفاة والده حرماه من هذا الحلم ليتجه ليعمل "مساعد مهندس في البلديات والشؤون التحتية من الحياة الدنيا"[4]. كما اتسم مازن بالشجاعة والمروءة، لقد شخصا مهذبا وخلق.

وقد كان لقاء الأول بديمة من خلال تقديم مساعدته لها من خلال مطاردته لمن سرق حقيبتها اليدوية، فوقع في حبها ابتسامة فموعد فلقاء وهكذا بدأت قصتها، تزوج مازن ديمة فكان أبوها وأمها وأخوها لم يكن زوجها فقط، أحاطها بالعطف والحب والحنان والرعاية وحسن المعاملة.

فقد وجد مازن ذاته ونصفه الأخر في ديمة " أجل صدقوني وجدت ذاتي كان ضائعا فوجدته في ديمة"[5] وقد كان له طموحات كثيرة لكن هناك ظروف لم تسمح له بتحقيقها، كأن يصبح شاعرا أو فيلسوفا، فقد كان يمرض ديمة وأخواته الثلاث وسندا لهن ولأمه.

---

(1) خضر أحمد الخالدي، السماء معانيها العربية واشهر من حملها، مرجع سابق، ص400.

(2) الرواية، ص10

(3) الرواية، ص 32.

(4) الرواية، ص31.

(5) الرواية، ص 31.

حزن مازن على موت "ديمة" حزنا شديدا وكان يحمل نفسه كل المسؤولية، حيث له بدا له أنه هو من قتلها بزاجه منها وهي محرم عليها الزواج، وكذلك أنجبت من أجله وهذا الإنجاب دمر حياتها وعند فقدانها بكى عليها الدموع الفرار فقد كانت حبه الوحيد، أحبها حبا كبيرا، فقد كان يحترمها يرعها لا يرغمها على شيء يعاملها بعطف حنان، "لكن ديمة ذهبت وتركتني وحيدا لعد تعد غلى جانبي"[1] ولكن كانت ابنته الصغيرة ديمة عزاءه الوحيد فهي من راحة حبيبته وامتداد لها ستظل ذكرها بوجود طفله الصغير.

3- همام:

مأخوذة من الهمام وهو الملك العظيم الهمة، وفي حديث ابن سدة اسم من أسماء الملك لعظم همته وقيل كذلك لأنه إذا هم بأمر أمضاه لا يرد عنه، والهمام الأسد، والسيد الشجاع السخي[2]، وقيل كذلك كثير الهمة والهمام المقدام من إذا عزم على الشيء قام به[3].

همام ذلك الفتي الذي فقد عائلته في حادث سير من كان صغيرا رضيعا فأخذته خالته وزوجة عمّه، وربّته مع ابنتها ديمة، فقد كان هو رعيتها اليمنى وهي عينها اليسرى، فغمر بالحب والعطف والحنان، ولم تفرق بينه وبينها "بكل رعاية أحطته بكل حنان أغرقته، حتى أنه لم يشعر يوما أنه شيء آخر بجانبهم، فهي تلك الشخصية الصبورة وهمها الوحيد أن تزوج ابنتها من الشخص الذي أرادته لها، والتي كانت تعتبرها ملكا لها، تتصرف بما كما تشاء، كما تظهر في وسط الرواية إنسانة تحكي قصة زواجها، بمسلم وعن هذا الزواج التقليدي بحسب العادات والتقاليد بأهل وعشيرة عروس الفرات وما عانته من هذا الزواج، فقد كانت علاقتها بزوجها الصارم دائما[4] جدية وما كانت تتلقاه من ضرب وشتم إلى حد الإنهاك ولكن كانت في زوجها صفة فيه هي صفة الوفاء والإخلاص[5] فبرغم من معاناتها

---

(1) الرواية، ص 248.

(2) الرواية، ص 248.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص222.

(4) الرواية، ص210

(5) الرواية، ص215.

من أجل الإنجاب فقد كانت تحجمل عدة مرات ولكن كل أولادها كانوا يموتون لها ما إن تحمل يسقطون وإذا أنجبت يموتون في السبوع الأول، ورغم الشتائم التي تعرضت لها من أجل زوجها والإهانات والكلام الجارح لكنها تحملت وصبرت خمسة وعشرين سنة إلى أن حملت بديمة وكانت أم وزجها تريده أن يتزوج امرأة أخرى تنجب له الأولاد ولكنه لم يرد ذلك فهو كان يحبها لكن لا يظهر ذلك وتلك هي طبيعة الرجل الشرقي في البادية، إلى أن تظهر في آخر الرواية الأم التي فقدت ولديها وتتلقى العزاء فيهما والتي يحترق قلبها على فقدانها للحرة واحتلال وطنها.

4-أم مازن:

هي شخصية متشددة بخيلة أحيانا، قليلا تحب السيطرة في بعض الأوقات لتفرض سلطتها وتبسط نفوذها في البيت فهي ملكته، دمية لطيفة الجانب قريبة إلى القلب، حسنة المعشر، بل أن لحديثها مذاق العسل فلسانها طق، ذاكرتها ملائ بقصص وحكايات[1].

ويتجسد دورها في المتن الحكائي في دور الحماة التي تمكن يوما إلا أما ثانية لديمة تكن أقل تجاوبا معها بل حريصة دائما على إرضاءها باذلة أقصى جهدها لتمتين عرى الحب بينهما وأواصر الود بينهما وبين مازن لا تتدخل ولا تتطفل تعرف ما لها وما عليها سوى ابني، لم افرق بينهما في الطعام ولا بملبس، مصروف معاملة[2] حتى دخل همام إلى المدرسة وقد كان "حلم أبوه أن يصير ضابطا لامعا على كتفه نجوم مسؤولا كبيرا أو طبيبا ألمعيا يرفع به رأسه أمام الناس، ولكن همام أخفق ولم يفلح في الدراسة وأخفق في الكفاءة فحلمه أن يصير لاعبا في كرة القدم" فقد كانت كرة القدم قد أخذت بلبه والرياضة أمسكت بمجامع فؤاده يهرب من الدرس ليمارس الرياضة فلم يصل إلى الصف التاسع إلا بالويل والثبور وعظائم الأمور"[3] وعندما رأى أبوه أنه لم يفلح في دراسته أدخله في تجارة القماش، لم يكن قد

(1) الرواية ص 34.

(2) الرواية، ص 255.

(3) الرواية، ص 13.

كسب من الثقافة شيئا فيما كان "يتمه قد جعله يؤثر الانطواء والانزواء، وعقده تجعله أقرب إلى الفحاحة والفظاظة"[1].

أحب همام حب الجنون، حب المعبود لمعبود، وقد حاول بشتى الطرق والسبل عن توقيفها عن دراستها فهو الذي لم يفلح في ذلك خوفا من تصبح أكثر علما وثقافة منه وأن ترى رجالات آخر غيره قد عجب به وهو الذي يحلم أن تتزوج منه ولكن دون جدوى، قديمة أحبت غيره، عندما تزوجت، وهب حياته ونفسه لخدمة وطنه الغالي العراق الذي كان في ذلك الحين قد تعرض للاحتلال الامريكي، فهو ذلك الفتى صاحب البنية القوية، الشجاع صاحب الهيمنة والنخوة والشجاعة والشهامة، ذهب مقاتلا، فدائيا نداه وطنه فلب النداء، ذهب متطوعا في جيش المقاومة الوطنية وعاد شهيدا في سبيل الوطن والحرية وبهذا يمكن القول أن معاني الاسم اللغوية قد وجدت لنفسها طريقا في شخصية همام الروائية داخل العبارة النصية من شجاعة وإقدام وهمة.

5- ناجية:

معجميا هي السريعة، وقيل تقطع الأرض بسيرها والناحية الناقة السريعة تنجو بمن ركبها[2] وقارئ رواية وجهان للعنقاء واحدة سيجد شخصية ناجية قد امتلكت صفات عديدة كالناقة السريعة، فهي شخصية متعددة لها أكثر من صفة، حيث تنحصر في بداية الرواية بصفة الم حنون التي رعت أولادها ووقفت ولكنها عندما تأخرت ديمة في الإنجاب تدخلت وبدأت تلمح لها متى تنبت ومتى نرى الزرع وأصبحت تلومها على هذا التأخر في الحمل، فهي لم تكن تعلم بأن ديمة مريضة بمرض "قصور القلب" حتى أرغمتها على الحمل والولادة، فكانت توجه لها العديد من الأسئلة وأحيانا تقسو لهجتها معها" ماذا ديمة؟ أمك تأخرت في الحمل الأول؟ سلالكتن خصبة أو مجدبة؟ أنت تحبين الأولاد أم لا؟ ألم يقل لكي

(1) الرواية، ص36.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 306.

مازن عليك الإنجاب له دزينة أولاد؟[1] وفي بعض الأحيان كانت تهاجمها بالكلام القاسي "كنتي عاقر مسكينة مقطوعة النسل" حتى هديتها بأنها ستجلب لمازن امرأة أخرى تنجب له وإن كلفها ذلك عمرها كله[2]. وكانت تخفي عنها حبوب منع الحمل، وعندما أصبح الضغط أكثر على ديمة و تحولت حياتها إلى جحيم فوق الاحتمال غامرت بحياتها حتى تتخلص من نقيق أمه، فهي من دفعها إلى الحمل والموت.

6- مسلم:

من مُسَلَمْ ومُسْلِمَة، والمسلم من صدق برسالة محمد صل الله عليه وسلم وأظهر الخضوع والقبول بها[3]. فقد ورد في المتن الحكائي أن شخصية مسلم الأب الحنون الذي يحب ابنته الوحيد المدللة ولا يرفض لها أي طلب، فهو لم يرزق بالأولاد في بداية زواجه إلا بعد مرور خمسة وعشرين سنة بعد فقدانه الأمل، وقبوله بالأمر الواقع، وكذلك خضوعه وتقبله لرفض ابنته الزواج من الشخص الذي اختاره لها والقبول باختيارها لطريق حياتها إنه مسلم بآراء الوحيدة ومسلم في حياته إذ آخر الانتظار خمسة وعشريين سنة، فاسم الشخصية دال على صفاتها.

3- البناء المورفولوجي للشخصيات:

تطرق الراوي إلى كوكبة من الشخصيات ليرسم بشكل مسهب ملامحها، فلم يترك وجها ولا فما ولا عينا ولا قاما إلا وأضفى عليها أولانا تبرز تضريسها الدقيقة وتمايزها فيما بينها، وهي بهذا التقريب المادي والجسدي تساعدنا في العملية التخيلية لاستحضار هذه الشخصيات وإعطائها صفة إنسانية ذلك أن للرواية "قدرة خاصة على جعل شخصياتها

---

(1) الرواية، ص92.

(2) الرواية، ص92.

(3) الرواية، ص 94.

مقبولة كأنهم أشخاص واقعيون يخوضون تجربة معاشة أو يمكن أن تعاش[1]. هذه الواقعية المضفاة على التجربة المعاشة بشخوصها نتفاعل معها، وتبادر بتصديق كل ما يصدر عنها وهذا لا يتحقق إلا بتلمس الحيز الذي تتضرس فيه الملامح الجسمانية والمظاهر الخرجية للشخصيات، ففي هذا الوصف الظاهري، يتصرف المؤلف إلى رسم الصورة الخارجية للشخصية، بكل مكوناتها الهندام، الهيئة، العلامات الخصوصية، وما إلى ذلك"[2] وما تجدر الاشارة إليه هو ان المؤلف لم يعتمد الوصف المباشر للبيئة الخارجية لشخصياته، وغنما هناك احالات دالة عليها مشتتة ومثبوتة هنا وهناك، ذلك ان القارئ يظل في عملية استكمال رسم الشخصيات التي تأهل بها الرواية إلى آخر صفحة منها وانطلاقا من هذا التسليم بولادة الشخصية في كل لحظة ومخاضها على مدار الصفحات الرواية نتبع مراحل نموها وبداية لنتأمل كيف كان البناء الخارجي للشخصية المحورية وهي شخصية "ديمة" التي صورها الراوي في وعي القارئ كالآتي:

- ضعيفة، نحيلة، تميل إلى الكسل والراحة[3]
- وجهها ذو بشرة بيضاء ناعمة[4]
- حين ذاك بدا عبوسي، لي عنقي، أطرافه رأسي[5]
- في قلبي ذلك الدر وجدت نفسي[6].

وأول ما ينطبع من هذه الأوصاف المشتتة لا يكاد يحدد الملامح الدقيقة والصارمة لهذه الشخصية المحورية البطلة، وهذا ما يجعل القارئ يعيش المفارقة بين شخصية فاعلة

---

(1) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن الشخصية المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص 300

(2) ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999، ص10.

(3) الرواية، ص66.

(4) الرواية، ص7.

(5) الرواية 10.

(6) الرواية، ص 12.

امتدت سطوتها الوجودية على مدى صفحات الرواية ولم يستطع في الآن نفسه أن ينقص ملامح من جل الرواية، وفي هذا الملك يتأرجح بنا الرأي نحو الراوي في محاولته اقحام القارئ في عملية خلق لشخصيته وبالتالي اعطائه فرصة لتخيل هذه البطلة فقد يستطيع القارئ المندمج مع أحداث الرواية أن يجعل من ملامحه بطلا لا يتكرر بذاته بقدر ما يتكرر في ذاته (القارئ).

أما "مازن" فهو شخصية المثقف التي أحسن الراوي رسمها والتي نحاول تطويقها كما يصورها الراوي:

- "هو فتى جميل.......حنطي اللون".
- "وجنتاه مشربتان بالحمرة، مائل إلى الطول"[1].
- "رشيق، أهيف قوي البنية يحمل وجهه سيمياء الرجولة كلها"[2].
- "وجهه ضحاك، ثغرة باسم، ابتسامة الأولى تلك وهو يستغرب قولي..."[3].

يقر الراوي بجمال "مازن" وثقافته ورجولته، فهو ذلك الشاب الشهم، صاحب المروءة[4].

ومن خلال هذه الأقوال يمكن القول أن شخصية مازن تتلخص في الصفات التالية: (الفتى الجميل، حنطي اللون، المائل إلى الطول، قوي البنيان، يحمل سيمياء الجولة، ضاحك، صاحب المروءة) وبالتالي فقد أحسن الراوي تصويره.

ويأتي ابن العم "همام" الشخصية الضد والمناؤلة لشخصه "مازن" وقد وصفها الراوي كما يلي:

---

(1) الرواية: ص 10 و 11.

(2) الرواية، ص 12.

(3) الرواية، ص13.

(4) الرواية، ص10.

- "جسده رياضي، بنيته قوية"[1].
- "كتفيه العريضتين وعضلات ذراعية".
- "ابتسامة تشق وجهه حتى الأذنين"[2].

يشعر القارئ أن الراوي جمع صفات همام في هيئة القوة والابتسامة والاخفاق العلمي وهذا ما يجعل منه شخصه مساعدة لها الدور الفعال لتكون الوجه الأخر للعنقاء في حين يزيد الوجه الأول بالمروءة والحب والثقافة والعلم إنهما شخصيتان متكاملتان.
وأما شخصية "أم مازن" التي يقدمها النص الروائي بأنها.

- امرأة متشددة، قوية قليلا تحب السيطرة قليلا"[3]
- دمثه لطيفة الجانب، قريبة إلى القلب، حسنة المعشر، بل لحديها مذاق العسل.
- فلسانها طلق ذاكرتها ملأ بقصص وحكايات[4].

إن أم مازن شخصية لها من التشدد والقوة وحب السيطرة، والعطف وقوة الذاكرة، ما يخولها تساهم في بناء شخص متعلم، مثقف، لطيف كمازن.
وبناء على ما تقدم تبدو الشخصيات شحيحة الملامح ويحتاج تخيلها عند القارئ جهدا وقتا ليستكمل الصورة، فهذه الصفاة يجمع شتاتها من بين طيات الصفحات وفي عرض الأحداث ولعل في ذلك اعتماد فرضية تقول بأن الشخصية المتروكة بدون وصف أو تميز أن تكون أكثر حضورا في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام"[5] وتظهر وجاهة

(1) الرواية، ص 7.
(2) الرواية ص 36.
(3) الرواية، ص13.
(4) الرواية، ص34.
(5) حسين البحر، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 227.

هذه الفرضية تأسيسا على ماسبق من خلال قلة العلامات في حصيلة الشخصية التي تكسبها كثافة حضرية في ذهن القارئ.

ويجعلها قابلة للتعبئة القرائية دلالتها، ذلك أن القارئ ليس واحد والدلالات لذلك متباينة مستقاه من مرجعياته المختلفة، وعليه تتنوع وتتعدد أوجه الشخصيات بتعدد القراء واختلاف وجهات نظرهم.

3/ 1- الشخصية وزوايا رؤية الراوي:

تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاث مكونات هي: الراوي، والمروي، والمروي له، (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أو متخيلة، ولا يشترط أن يكون فيه اسما معينا، و(المروي) هو كل ما يصدر على الراوي، وينظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترب بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان وأما (المروي له) هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي[1].

ذلك أنّ الروائي لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوض روايا تخليا يتوجه إلى قارئ وهذا الراوي هو الأنا الثانية للروائي وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية والمهم هو التمييز بين الروائي والراوي فالروائي هو الكاتب خالق العالم التخيلي وهو الذي يختار الراوي وهو لا يظهر ظهورا مباشرا في العمل الروائي، وأما الراوي فهو أسلوب صياغة أو أسلوب تقديم المادة القصصية أو قناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الراوي خلفها في تقديم عمله السردي[2].

إن الراوي هو الحجر الأساس في المعمار القصصي، فلا يمكن للقصة وجودا إلا به سواء روى مباشرة بلسانه في نص القصة أو من خلال شخصية قصته ويملك من القصدية ما يمنحه الفاعلية الأكيدة في السرد وزوايا الرؤيا، إذ تجمع الدراسات الحديثة أنه في كل عملية

---

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص83. وينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 45.

(2) محمد عزام، المرجع السابق، ص84.

سردية راو عالم بكل شيء يتحكم بشكل أساسي في تقديم القصة والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[1].

ويعرف (Booth) زاوية الرؤية أنها "مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ آيات طموحة" وهي متعلقة بالتقنية المستخدمة لكي القصة متخيلة وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون خيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في مكان الكاتب ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على الروى له أو على القراءة بشكل عام، وللراوي علاقة بما يروي فجاءت كيفية ما يرون دلالة على رؤيتهم، ولجؤوا إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد والرواة ثلاث أنواع[2]:

أ- الراوي العالم بكل شيء عن عالم الشخصية:

ويعني هذا السلوك السردي أن الرؤية تكون من الخلف، إذا الراوي فيها يكون بصدد معرفة كل الدقائق والجلائل عن شخصياته والشخصيات في هذه الحال تكون قاصرة لا تعرف شيئا عن مصيرها من حيث يعرف الراوي عنها كل شيء، ولهذا من الشكل من التصور درجات مختلفة إذ يجوز أن يتجسد تفوق السارد على الشخصيات أما في معرفة الرغبات الكامنة لشخصية ما، وإما في معرفة متزامنة لأفكار جملة من الشخصيات وإما في سرد الحوادث التي لا تقوم بها شخصية واحدة[3]. ونجد ذلك في:

- "تفضلي يا آنسة!! قال الشاب مادا يده بالحقيبة، وهو مايزال ينصب عرقا وتتقطع أنفاسه لهاثا"[4].

---

(1) بخوش علي، منشورات قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، العدد4/ ، 2008، ص168.

(2) حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 46.

(3) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 192.

(4) الرواية، ص07.

- "هذه المرأة أحبها، فهي رغم كل ما فيها من صفات تظل ذمته لطيفة"[1].

يظهر الراوي هنا بأنه هو الروائي فيروي بضمير (هو، هي) وهذا يعني أنه روا غير حاضر، لكن الراوي يتدخل في سرده، عن طريق الشخصيات الأخرى لئلا يكتشف تدخله المباشر، وهذه المسافة بين الكاتب وشخصياته تعادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيات حية قادرة على النطق بصوتها لا بصوت الكاتب وبغياب الراوي، الظل الفني للكاتب، ويتقدم الكاتب بضمير (هو) أغزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي أحيانا مجرد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدها الفن حتى في واقعية[2].

ب- الراوي لا يعلم إلا تعلمه الشخصيات:

فهو الراوي الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية، فإذا فعلت الشخصية فعلا أو اتصفت بصفة فإن الراوي يقدم فعلها أو صفتها.

ويمكن تحديد الراوي الذي يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين، "الأول" أن يكون الراوي مشاركا في أحداث الرواية أو شاهدا عليها، "الثاني" أن يتخذ من إحدى الشخصيات، أو من أكثر من شخصيته مرايا تعكس الأحداث، وهي رؤية تستوي بين الراوي وشخصياته، كأن يعرف سرا أو حيلة أو هجاسة أو حافزا، أو دافعا أكثر من سواء[3]، ويتحدد ذلك فيما يلي:

- وكنت كثيرا ما اتساءل عن مخلوقات البشرية، كيف نتكون، ننمو ونكبر"[4].
- لكني كنت عازمة وكان علي أن ما عزمت عليه حتى النهاية فلم تكن الحالة تجديدا من الرضوخ لرغبته"[5].

---

(1) الرواية، ص 14.

(2) الرواية، ص34.

(3) محمد عزام، مرجع سابق، ص88.

(4) الرواية، ص 08.

(5) الرواية، ص29.

- إذن أنا الجديرة بالحرية والاستقلال[1].

فمعرفة الراوي تتساوى بقدر ما تعلمه الشخصية، عندما يستخدم الراوي الضمير المتكلم (الأنا)، فالبطل يروي قصته، ذلك أن الراوي هو من المتكلم في زمن الحاضر عن بطل كأنه هو الراوي، وقد وقعت أفعال في زمن مضر، أي لئن كان الراوي هو البطل، فإن ثمة مسافة زمنية بين مكانه وماصحبه أي بين البطل الشخصية في زمن الماضي والراوي، في زمن الحاضر، وعليه لا يعود الراوي هو (البطل) و ليست الرواية (سيرة ذاتية) بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تحوله الحضور وهذه المسافة التحول والانتقال لشخصه وهي مسافة محددة بمدة من الزمن، وبأحداث جرت، لو لا ذلك لما كان من سبب يدفع لأن يروي عنه نفسه.

ج- الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات:

ويقصد بها كذلك الرؤية من الخارج، ولا يعرف هنا الراوي في هذا النوع إلا القليل ما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف الراوي اطلاقا ما يدور في خلد الأبطال، سواء أكان هذا الراوي واحد من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين[2] ويتحدد ذلك كالآتي:

- أنت لم تخف حبك يوما لي، ولم تبطن تعلقك بي....."[3].
- أنت الذي وجدت نفسك في مهمة ضاعت فيه الاتجاهات...."[4].

---

(1) الرواية، ص 31.

(2) ينظر: حميد لحميداني مرجع سابق، ص 48.

(3) الرواية، ص40.

(4) الرواية، ص65.

- فأنت عاشق الرياضة، هاوي كرة القدم، لم تكن تحط حيث تنط، ولم يكن أحد يراك، وأنت راكض أو لاعب[1].

- إذ كنت أسرع مني إلى...ألقيت بنفسك في الماء....أتذكر..."[2]

الراوي هنا يروي من الخارج فهو الراوي غير حاضر، فهو يستخدم ضمير" المخاطبّ لا يعرف، ولهذا نراه يبحث عن وسائل تخوله رواية ما يروى، ودون تدخل منه والروائي هنا يروي على مسافة بما يروي، فيبقى خارج ما يروي، إذ أن ما يرويه من أحداث لم تقع في حضور فهو ليس شاهدا على ما يروى، وإنما يرى ما يرويه الآخرون وما سمعه منهم، وهو يتحاشى تحليل ظاهرات التعبير النفسية التي تبديها بعض الشخصيات، أو التي ترسم على الوجوه أو تظهر في السلوك، فلا يدعى النفاذ إلى دواخل النفوس[3].

4- الحوار وفاعليته في إبراز الشخصية:

الحوار هو إحدى الصيغ التعبيرية التي يعتمدها الروائي في صياغة وراثية وعلى الرغم من أن الحوار يشغل حيزا أقل مما يشغله السرد والوصف والحوار الضروري للكشف عن الشخصيات، فمن طريقة يتم سيرا أعماق الشخصيات الروائية، والكشف عن كيانها النفسي، وتركيبتها الفكرية، ويقوم الحوار أيضا بدفع الحدث في الرواية إلى الأمام، من خلال إظهاره لاختلاف نظرات الشخصيات إلى الأحداث[4].

كما يعتبر تقليد المواقف "المشهد" لما يلجأ الراوي يلجأ الراوي إلى إعطاء الكلمة للشخصيات ذاتها أي مقاطع الحوارية التي غالبا ما تكون ثنائية[5].

لقد أولى الناقد الروسي (باختين) الحوار اهتماما كبيرا فبانطلاق من ان الرواية تنوع كلامي وأحيانا لغوي واجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية والاستناد إلى أن

---

(1) محمد عزام، مرجع سابق، ص90.

(2) محمد عزام، مرجع سابق

(3) الرواية، ص66.

(4) محمد رياض وتار، شخصية المتفق في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص178.

(5) ابراهيم صحراوي، تحليل خطاب الأدبيين، ص113.

الشخصيات ليست مجرد موضوع يخص وعي الكاتب بل هو موضوع آخر غريب، حيث خلص (باختين) إلى أن الشخصية في الرواية لا تكف عن التحاور مع ذاتها ومع أن الشخصيات الأخرى لأنها تسعى إلى معرفة ذاتها بالنسبة إلى الآخر ولا يمكن أن تصل إلى مبتغاها هذا إلا عن طريق الحوار ومن ثم نوعان للحوار هما:

أ- الحوار الخارجي: (الديالوج):

هو حوار الشخصيات بعضها مع بعض وهو الأقدم والأكثر انتشارا في الرواية العربي، والحوار الخارجي يكثر في الروايات ذات الأصوات المتعددة، ويساهم الحوار الخارجي في إبراز الشخصيات للكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات، وتحديد مواقفها من أحداث الرواية ومن القضايا الاجتماعية والسياسية التي تطرحها أحداث الرواية لذا يجب أن يكون الحوار معبرا عن المستوى الفكري، والموقع الاجتماعي للشخصيات[1].

حيث رصد "عبد الكريم ناصيف" حوار مطولا دار بين مجموعة من الشخصيات بين ديمة وأبوها ومازن الطيب عند اكتشافهم لمرضها، وند ذلك فيمايلي:

- قصور القلب؟ تساءل مازن وهو يقف إلى جانب الطبيب، كأنما العبارة لا تعني له شيئا....ما يعني قصور القلب؟.
- هي تعلم، رد الطبيب مشيرا إلي، السؤال الآن...... أكنت تعلمين بمرضك هذا من قبل؟
- هززت رأسي بالإيجاب دون أن أتكلم، محاذرة النظر إلى مازن أمله كل الأمل ألا يعرف شيئا عن الأمرهو أمرا خطيرا، أيتها القابلة القانونية وأنت تعلمين ذلك فكيف تريدينني أن أسكت عنه خطير؟ تسكت عنه؟ ما الأمر دكتور؟ قلي....

---

[1] محمد رياض/ مرجع سابق، ص 178.

- ما الذي أقوله لك مازن؟ حياتها مهددة بالخطر، در مشيرا إلى بل حياة جنينها مهدد بالخطر: در مشير إلى بل حياة جنينها مهددة بالخطر أيضا لكن لماذا؟ كانت على خير ما يرام فما الذي حدث؟

- هو خطير إلى هذا الحد، هتف مازن بصوت قطع كل حبل شرودي[1].

لقد ساهم هذا الحوار في تقديم تفعيل الشخصيات، فهو أسلوب يلجأ إليه الكاتب لتقديم شخصياته في الرواية في حالة حوار مباشر وابراز ملامحها الفكرية وكذلك ابراز دورها في المتن الحكائي، الأمر الذي سيصل بطريقة أو بأخرى للقارئ.

ب- الحوار الداخلي "المنولوج":

يجري المنولوج داخل الشخصية، ومجالسة النفس أو باطن الشخصية ويقوم بادخال القارئ إلى الحياة الداخلية للشخصية دون تدخل وينطوي تحت هذا النوع متعددة من الحوارات التي ترتبط فيما بينها من جهة أنها تجري في داخل الذات تختلف من حيث البنية ومنها الحوار الداخلي المباشر والغير المباشر ومناجاة النفس[2] وتضمت رواية "عبد الكريم ناصيف عدد من الحوارات الداخلية التي جاءت منسجمة مع طبيعة الشخصيات، وما عرف عنها من ميل شديد إلى الغوص في الذات والبحث عن المستحيل المطلق والتهويم في الفراغ، وقد استغل "ناصيف" الحوار الداخلي ليكشف عن الآثار التي تركتها الأحداث في نفوس شخصيات الرواية[3] وتضمنت الرواية محادثات داخلية في نفوس الشخصيات وذلك كالآتي:

"كنت أنا مطرفة حزينة دامعة العيينن، أوئنب نفسي كأنني الحصار المحكم الذي ضربوه حولي...تذكرت ما قلته لنفسي حين ذاك، استسلم لحين من الزمن فقط، ورحت

(1) الرواية، ص78.
(2) محمد رياض وتار، المرجع السابق، ص183.
(3) المرجع نفسه، ص184.

أقلب الفكر بطنا لظهر وظهرا لبطن أين طريق النجاة كيف تجدين الهرب يا ديمة؟ وكان ذلك السؤال الوحيد الذي دار في ذهني لكن بماذا عساه يفكر الأسير[1].

لقد حاولت ديمة الغوص في أعماقها في باطنها لإيجاد الحل للهروب من الواقع الذي رفضت أن تعيشه لهذا لجأت للغوص في ذاتها والبحث عن الحل المستحيل والتوهم في الفراغ، ومناجاتها لنفسها.

إن الغاية من وراء توظيف الحوار، هو التخفيف من حدة أحادية الرواية أو وجهة نظر الراوي العالم بكل شيء والمسيّر لشخصياته بحرية تامة[2]، ليحمل قارئه على التعرف بكل المستجدات والقضايا الواقعية التي تحصل في بقاع العالم العربي.

ثانياً: سيمياء شخص الراوي في قصة "شاهد رأى بقلبه" للقاص علي زغينة

توطئة

القصة القصيرة ظاهرة سردية كلها جاذبية وإغراء، وقد تساءل الناقد د/ خالد أبو الجندي عن سبب ذلك، وأورد الإجابة في مقدمة المجموعة القصصية لعلي زغينة المعنوية "المحاكمة": «لأنها فن يشبه اللوحة تتوافر على سر جمالها، ولا تفرط به بسهولة، بل إنها لا تفرط به أبدا، والقارئ المتذوق يقف عند آخر كلمة في هذا النموذج أو ذاك من فن القصة القصيرة، محاولا إكتشاف سر جماله ليتذوقه ويشرك غيره في تذوقه، فيرتد إليه رأيه مبديا أسفه ذلك أنه لم يجد هذا الأمر ميسورا»[3] لأن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك، كما لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، يمكن أن يكون لها بداية و وسط

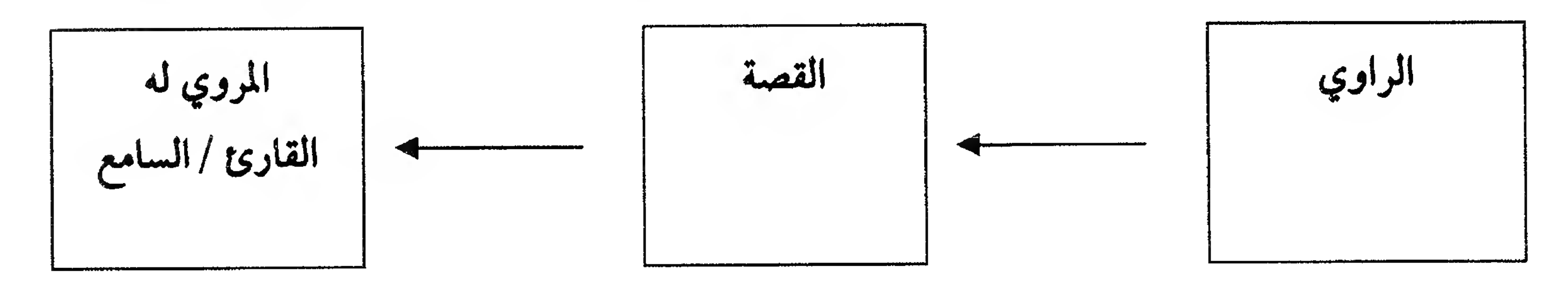
---

(1) الرواية، ص47.

(2) ابراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص114.

(3) علي زغينة، المحاكمة (مجموعة قصصية)، الجاحظية، الجزائر، ص 04.

ونهاية[1]، أثناء روايتها من قبل الراوي، ومن يحدد ذلك هو المروي له قارئا أو سامعا. وعليه قامت مظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة، والتي نجدها موضوع السردية كلها:



وعليه تساؤلنا في هذه الدراسة على إحدى قصص الدكتور علي زغينة، كيف كان تشكل الراوي؟ وما هي الزوايا التي خلقها لرؤيته، أثناء سرد قصة "شاهد رأي بقلبه"؟

1- دلائلية الراوي في "شاهد رأى بقلبه"

الراوي هو حجر الأساس في المعمار القصصي، فلا يمكن أن يكون للقصة وجودا إلا به: سواء روى مباشرة بلسانه في نص القصة، أو من خلال شخوص قصته، وهو في الحالتين تقنية ولها كينونتها الإلزامية (الحتمية)، في الهندسة القصصية، ويملك الراوي من القصدية ما يمنحه الفاعلية الأكيدة في السرد وزوايا الرؤيا؛ إذ تجمع الدراسات الحديثة، أنه في كل عملية سردية راو عالم بكل شيء، يتحكم بشكل أساسي في تقديم القصة: وصف الأماكن- وسرد الأحداث- وتقديم الشخوص- ونقل كلامها- والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها- وعرض وتحليل صراعاتها- والعمل على مزج كل هذا برؤيا لا تتجسد إلا من خلاله، فلا وجود لأحدهما دون الآخر.

وعليه، فلقد توقفت قضية الرؤى عند الراوي على وجه الخصوص وطبيعة العلاقات المتشابكة والمتداخلة بينه وبين الرؤية[2]، هذه الأخيرة التي اعتبرت" المسألة التقنية، أو إحدى وسائل الراوي لبلوغ غايات طموحه، وتجب المعرفة أن من يحدد شروط إختيار هذه التقنية دون غيرها، هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 46.
(2) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1999، ص 61.

تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب[1]، إنها تعود (رؤيا راوي) بشكل أو بآخر للمؤلف، لأنه من بداية النص إلى نهايته نصغي إلى صوت فريد ينقل لنا ما يراه، وما يقوله وما يسمعه، كما ينقل لنا ما يريده وما يخشاه وما يذكره.

ويتلألأ الراوي دلائليا في قصة "شاهد رأى بقلبه" للقاص "علي زغنية" على شاكلة رؤى متعددة، بإعتباره الصوت الفريد، الذي برز في القصة بضمير المتكلم بشكل غائب ولعل من أجل إبراز هذه الدلائلية للراوي في قصة علي زغنية ارتأينا أن نتبع تصنيف فريد مان "لأشكال الراوي، والتي قام بعرضها كل من لينفلت (J.Lintvert) في سبعة أشكال لتضيف رسوم غيون (R.Guyon) شكلا ثامنا: (الراوي ذو المعرفة المطلقة، الراوي ذو المعرفة المحايدة، الأنا الشاهد، الأنا المشارك، المعرفة المتعددة، المعرفة الأحادية، النمط الدرامي، الكاميرا):

1- **المعرفة المطلقة للراوي المرسل**: وهنا نكون أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل.
2- **المعرفة المحايدة**: وهذه الوجهة تختلف نسبيا عن الأولى، فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو، لا كما تراها الشخصيات.
3- **الأنا الشاهد**: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص، وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي، لكنه يراها أيضا من محيط متنوع.
4- **الأنا المشارك**: تختلف هذه الوجهة هنا عن سابقتها؛ لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.
5- **المعرفة المتعددة**: هنا نكون أمام أكثر من راو، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 46.

6- **المعرفة الأحادية**: عكس الوجهة الخامسة نجد هنا حضورا للراوي، لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

7- **النمط الدرامي**: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.

8- **الكاميرا**: وتتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم[1].

ونشير هنا، إلى أن تصنيف "فريد مان" جاء مستوعبا وملخصا ومنظما لآراء سابقة، خاصة ما قدمه "بيرسي لوبوك" (P.Lobouk) في كتابه "صنعة الرواية"، والذي عد به لوبوك الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية[2]؛ إذ قام تصنيف "فريد مان" على درجة عالية من الموضوعية بين ما أسماه لوبوك العرض والسرد، في بناء وإرسال القصة، فتضمن الأشكال الثمانية السابقة الذكر، والتي سنحاول إبرازها بحسب بروزها في هذه القصة-قيد الدراسة- وذلك من أجل توضيح رؤى المؤلف علي زغينة من خلال راوية في قصته القصيرة "شاهد رأى بقلبه".

1- المعرفة المطلقة للراوي المرسل :

ونكون -هنا- أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة ويبرز ذلك جليا في المقاطع التالية:

"الحكمة ضالة المؤمن، ونحن الآن كبرنا، وعلينا أن نكمل المشوار... الصغير صغير حتى يكبر، أما الكبير فمن أوله كبير، ولا مناقشة، أمر مفروغ منه، والمبادئ لا جدال من

(1) المرجع نفسه، ص 286.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص 287-286

حولها ولا خلاف.... الحياة فن ومقامات..... والناس فيها منازل ودرجات....كل في مكانه..."[1].

الراوي في هذا المقطع، كان بعدا دلائليا للمؤلف (منشئ القصة)، الذي يتدخل بشكل غير مشروط، وهذا ما هو واضح في إدراج هذه الحكم من خلال الراوي حكيما إلى حد الفلسفة، ليبرز لنا إتزانا، وتعبيرا عن المجتمع الذي يحيا فيه، باعتباره عين المؤلف في القصة، وشاهدا يرى بقلبه، ولا يملك إلا أن يعبر بقلمه، من خلال رؤى راوية على مظاهر حياتيه، وجدها في دشرته التي لم يزرها إلا بعد أن تحولت إلى مدينة:

"المدينة" كنت من سكانها ذات يوم بعيد، حين كانت مجرد (دشرة)، ليست لها بعد مواصفات القرية، ولا كانت مؤهلة لأن تغدو مثلما هي اليوم... مدينة كبيرة... تزخر بالمصانع والإدارات، والمباني والمؤسسات، والورشات والمحلات....."[2]، وهذه المظاهر تطورت بشكل سلبي، أوصل المؤلف إلى هذه الحكمة التي أراد أن يمررها بأسلوب كله حيرة وتساءل إلى المرسل إليه، فما القصة في النهاية إلا كلام، لها واهب تصدر عنه ومرسل إليه، يمثل مآلها فلا تخلو أي قصة من هذه العناصر: (راو، ومروي له (قارئا كان أو سامعا)). ويتعالى صوت التساءل المطلق للأنا الراوية:

"... لكن ما وجدت للذي كان تفسيرا... الأمر يبعث على الحيرة والناس طبعوا على خلق غريب.... إذا كنت حيا قتلوك، ولا تأخذهم بك رحمة.... الروح عندهم كإغتيال ذبابة أو دعس بعوضة.... إسألني وأنا أخبرك... فأما إذا تجاسرت فنطقت، ازوروا عنك، وقد يسخرون منك إذا.... فإذا أنت أصررت على شيء قاوموك حتى تلين قناتك أو يحطموك.... أما إذا قيض لك ولم تطلك أيديهم، أو أحسوا باليأس منك... عجزا أو خوفا، تراجعوا، فهم يلحقوا بك، واكتفوا بمتابعتك من بعيد، وألسنتهم تلهج بالإعجاب أو بالسباب... وبكل شيء، وكل شيء"[3]

---

(1) المرجع نفسه، ص286.

(2) المرجع نفسه، ص 27.

(3) المرجع نفسه، ص 32-33.

شهادة من يرى بقلبه، وكأنه يملك الحقيقة، وذلك برز في قولـه: "أسـألني وأنـا أخـبرك" هذه العبارة التي جاءت مكررة عدة مرات للتأكيد، وقد أراد الكاتب أن يمررهـا للمـروي لـه من خلال رؤيا الراوي، مما يعني إفصاح المجال لسيطرة لغة واحـدة هـي لغـة المؤلـف (صـوته الخاص به)، فتظهر رؤيته الفكرية جلية بارزة بينة، والتي تنبع من ظروفه الاجتماعية والنفـسية والثقافية، والمرحلة العمرية التي يعيشها.

2- الأنا الشاهد:

نجد هذه الوجهة في البروز القـوي لـضمير المـتكلم، فكـان الـراوي القـاص المـتكلم شخصية محورية في هذا المـستوى فالأنـا هنـا (الـشاهدة والمـشاركة) "نـوع مـن الـوعي الكلـي الجماعي، أو هي الخالقة التي تبدع كل شيء، وهي (المؤلف) لذلك تحيط بالشخـصيات علمـا من الداخل والخارج معا، ولا تمتزج بأية واحدة منها، إنهـا المؤلـف نفـسه"[1]، وعلـى القـارئ التعمق فيها وإستشفافها لتتضح الرؤيا، وقد برز المزج بين الأنـا كـشاهد وكمـشارك في تقانـة الراوي، وزوايا الرؤيا التي يمارسها في القصة، في رحلة بحثه عن الحقيقة الماثلة الـضائعة "الكـل هارب إذن... إلى الأمام... من نفسه، ومن الناس... ومن الحقيقة... و... غاب عـن الجميـع أنهم تجاوزوها مثلما فـاتهم أن يروهـا، وإن لم يغـب عـنهم الإحـساس بوجودهـا بـين ظهـر أيتهم!!... أما أنـا أنـا المتحـدث فقـد وجـدتها... بـآخرة المطـاف... عـدت مـن حيـث بـدأ الآخرون... صدقوني... لم أكن أعلم ولا كنـت تحـت تـأثير الهلوسـة... بـل في تمـام الـوعي كنت... حواسي كلها متيقظة... رأيتها بقلبي وتفحصتها بعيني في مساء ذلك اليـوم، قابعـة في ركن مهمل..."[2].

هكذا حال الحقيقة، التي رأى المؤلف مـن الواجـب طرحهـا وعـدم كتمانهـا في هـذه الشهادة ضمن هذه المحاكمة العلنية، شهادة نعجز عن تـصنيف العنـصر الإنـساني المحقـق لهـا، هل كانت رؤيا القلب أم العين أم العقل؟ التي رآها علـي زغنيـة، وأراد إيـصالها إلى المتلقـي.

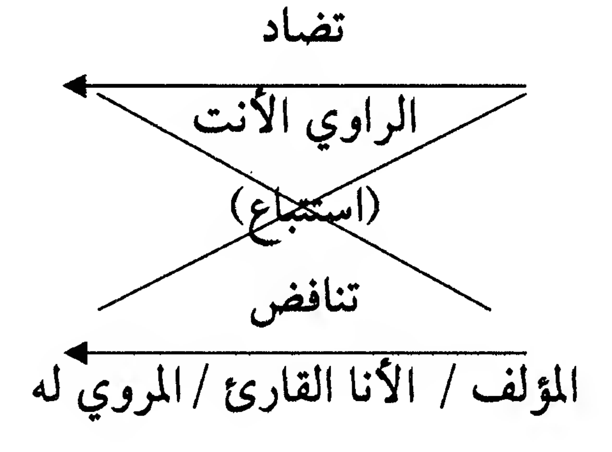
---

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص 431.

(2) المجموعة، ص 33.

ويصف الكاتب حال القلب الذي سيرى، وسيشهد في هذه المحاكمة بنبرة كلها حكمة وفلسفة على من قست عليه الحياة: "العين عدسة كبيرة، والأذن رادار ضخم، والقلب... آه من!... صهريج يتلظى... والأنفاس سحابة من دخان كثيف..."[1].

وعليه، فعلاقة الراوي بالمؤلف تتذبذب قربا وبعدا، وصورة القارئ، الباحث عن دور الراوي هنا لا تنطبق على شخص معين، بل تأخذ نفس العلاقة المرنة المذبذبة، وكلتا الصورتين تتوقف على الأخرى، فكلما أخذت صورة الراوي تتضح بدقة أخذت صورة القارئ تكتب معالمها كذلك، وهاتان الصورتان لازمتان لأي عمل إبداعي، ووعينا بأننا نقرأ قصة، يدفعنا لأن نلعب هذا الدور للقارئ المتخيل، ويدفع الراوي لأن يبدو لنا كمن يحكي هذه القصة المتخيلة أيضا، فلا بد للأنا والأنت من أن يظهر معا، في علاقات متنوعة:



ونعمل- هنا- على إضافة عنصر نراه يدخل تحت هذه الرؤيا المشاهدة والمشاركة للراوي، في هذا المستوى، قبل إكمال تقسيم فريد مان.

3- الراوي والمؤلف:

بإعتبار أن القصة كلام تصدر عن واهب، طرح التساؤل من هو واهب القصة؟ وقد قدمت لهذا السؤال إلى حد الآن ثلاثة إحتمالات:

أولها: أنه شخص (بالمعنى النفساني) ذو إسم، هو الكاتب فما القصة بهذا المعنى، إلا تعبير عن "أنا" خارج منها، يقول صلاح فضل: لا إن خالق القصة هو المؤلف، هو هذا

[1] المرجع نفسه، ص 32.

الشخص بالذات المسمى بكذا، والذي يمسك بالقلم ويكتب قصة كذا، ومن هنا يجيء الخلط بين شخص المؤلف وفنه الذي لا يعتبر في هذه الحالة سوى تعبير عن "الأنا" أو عن الذات الخارجة على القصة والمستقلة عنها"[1].

وقد حاول صلاح فضل من خلال هذه المقولة أن يفسر الإحتمال الأول مع عرض هذا الإختلاط بين شخص المؤلف وراويه، وهي قضية تنبه إليها النقد الأدبي الحديث، واعتبرها مغالطة، وقع فيها النقد وخاصة مجال السرديات، عندما طابقت بين (المؤلف) والشخصية القصصية هذه الشخصية العامة التي هي نتاج عمل تأليفي تخييلي، إنها كائنات من ورق تتجسد لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية[2]، بكل قوانينها وأنظمتها وقواعدها، إذ أعتبرت لسان حال المؤلف أو الشخصية البديلة عنه، وقد تجلى هذا أكثر ما يكون في القصص المروية بضمير المتكلم وهذا ما وجدناه في قصص و روايات الاعتراف، والسيرة الذاتية.

وهذا الخلط عند البعض أعاق فهم الشخصية، التي هي ليست المؤلف، وإن عكست جانبا من جوانبه، لأنها محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية، فما الشخصية وعلى رأسهم الراوي إلا قضية لسانية يجردها الكاتب من بعدها الدلالي، ليسد إليها وظيفة، تجعلها فاعلا في العبارة السردية.

يقول رولان بارث (R.Barthe): "إن الذي يتحدث (في القصة) غير الذي يكتب (في الحياة)، والذي يكتب غير الذي يعيش"[3]، أي لا مجال للخلط بين الراوي والكاتب، أو بين شخص الكاتب وشخص، وإن سبرت بعض أغوار نفسيته في وقت معين أو عكست جانبا من جوانبه الحياتية.

<u>ثانيها:</u> أن الراوي ضمير عام غير ذاتي، يشاهد الحكاية من عل، و يحاول إيصالها للمروي له، إنه يعرف كل شيء، لذلك يتخذ زوايا متعددة في الرؤيا (الرؤية مع الراوي =

---

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 09.

(2) محمد عزام، المرجع نفسه، ص 10.

(3) محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب، 1997، ص40.

الشخصية) الرؤية المجاوزة أو من فوق (الراوي > الشخصية)، والرؤية خارج (الراوي < الشخصية، في معرفة الأحداث) فهو في آن واحد (داخل) في شخصيته، يعرف أخص خصائصها و (خارج) عنها لأنه لا يتطابق مع أية شخصية.

وثالثها: أن الراوي مجبر على أن يقصر قصته على ما تراه الشخصيات أو تعلمه فكأن كل شخصية تضطلع دوريا بالرواية أو القصة: إنه شاهد يروي ولا يتدخل، له وجود لغوي في القصة، ولغة الراوي في هذه الحالة تشكل إحدى دعائم العملية السردية.

وقد كان راوي قصة شاهد رأى بقلبه، راويا عمل على تحليل الأحداث من الداخل، لاستعمال ضمير "الأنا" في معظم القصة، حتى يحقق الراوي مشروع الرغبة التي تملكت علي زغينة، لأن "ما يقوله لنا النص موجود، وهو في الوقت ذاته غير موجود، أو بالأحرى هو لا يوجد، إلا من خلال مشروع الرغبة الذي لقي تنفيذه في عملية الكتابة"[1]، والتي يكون النص بها إسقاط لغة جديدة في حيز مكاني فارغ.

4- المعرفة الأحادية / المحايدة:

والراوي في هذه الحالة يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنا ولكن نرى القصة وأحداثها، وبعض تحليلات أشخاصها من خلاله بمعرفة أحادية وتجلت بداية في العنوان، الذي يعتبر مدخلا للعمارة النصية، إضاءة غامضة مجملة وبارعة من المؤلف، يقول عنه يورخيدس: "إنه البهو الذي ندلف منه إلى النص، ودون هذا البهو بغموضه وتشابكه، لا يمكن التقرب من حجرة النص، وملامسة حركتها، واتجاهها في ثنايا النسيج النصي وتشظياته"[2]، وكانت لغة عنوان شاهد رأي بقلبه، لغة جدل قوي بين الأنا والآخر، وهذا ما نلمسه في التحليل إذ بدء العنوان باسم الفاعل "شاهد"، الذي يحمل صفة الراهنة الحاضرة إذ هي صيغة تجسد الإنسان في فعل دائم هو "الشهادة" فيتحول الخطاب به إلى خطاب مباشر،

---

(1) بسام بركة، النص الروائي: المعنى وتوليد المعاني، الفكر العربي المعاصر، دار الإنماء القومي، بيروت، العدد 42، تشرين/ كانون الأول، 1986، ص73.

(2) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي(دراسة نقدية)، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص173.

ينطق بهم حاضر يجثم على صدر المؤلف والمتلقي معا، كما يحمل صفة التعميم؛ إذ جاء بصيغة التنكير، وذلك تلميح إلى تعميم معاناة الإنسان الجزائري العربي، الذي يشاهد بعينه، ويشهد برؤى قلبه في كل محاكمة علنية، على القمع الفكري، والقهر الحضاري، والتخلف الاجتماعي، و مظاهر التخلف الثقافي، الذي يتقدم بسرعة كالورم في جسد الوطن العربي، وهو يحاول الحفاظ على الخصوصية والهوية، بحالة من هستيريا الخوف والفزع، وكل ذلك لأسباب لا يعيها المؤلف، ولا الراوي، وعن ذلك يقول أنطوان سيف: "إن وهن الثقافة العربية الراهنة، ليس ناجما عن غربتها عن تاريخها، بل ناجم عن غربتها عن "تاريخيتها"، أي عن عدم وعيها شروط موقعها في بنية المرحلة التاريخية ماضيا وراهنا"[1].

هذا التساؤل عن الثقافة العربية، الذي جاء مسيطرا على معمار القصة، كما يمكن القول أنه سيطر على فكر المؤلف، بل على فكر كل عربي متسائل، ليبرز جليا في هذه الجدلية بين الضمائر(أنا، أنت،هو، هي،..)،تعبيرا عن صراع أزلي بين الأنا والآخر،الأنا و الهو.

وقد كان لحضور صيغة اسم الفاعل "شاهد"، بعدا دلاليا يؤثر على حضور "أنا" الكاتب قويا؛ حيث إنه أمضى حياته وهو يشاهد بعينه ويشهد بقلبه إلى أن حان إعلان بيان شهادته بقلمه وحبره، بخروج هذه المجموعة القصصية. وبذلك اتسعت دلالة العنوان بهذه الصيغة الأكثر إيحاء وحركة، مما يوحي بديمومة الشهادة.

وجاء الفعل بصيغة الماضي "رأي" مرتبطة لضمير الغائب "هو" الذي عاد إلى شاهد، وهنا مدى تعمق جدل الأنا والآخر كما كانت في مواقع كثيرة من جسد القصة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على هيمنة "الراوي" العليم، بالحال وبأوضاع الشهادة، ومهمته أن يرينا "الشخصية"، التي صنعها القاص، وكأنها هي شخصية محتملة، ممكن لنا إسقاطها على كل قارئ وجد ضالته فيها، ووجد نفسه شاهدا بقلبه، يحمل كل أحزان الدنيا واستعمال هذا

---

(1) رباب النجار، مراجعة كتاب "وعي الذات وصدمة الآخر" لأنطوان سيف، البحرين الثقافية، المجلد11، العدد38، مارس2004، ص143.

الضمير يسمح للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها، ويبعده عن التدخل المباشر في السرد.

وهذا ما يقدم الأهمية للرسالة التي أراد إبلاغها "علي زغنية" على الملأ في محاكمة علنية، والتي بها حاول تكثيف فكره ورؤاه في هذا العالم، عالم اللا.واقع، اللا.منطق، اللا.عقلانية، في الفكر، في الثقافة، في علاقتنا بالآخر، في مظاهرنا كعرب...إلخ، كل هذا أثقل على صدره، وعلى قلبه، الأمر الذي جعله يقول: "العين عدسة كبيرة، والأذن رادار ضخم، والقلب... آه منه !! صهريج يتلظى... والأنفاس... سحابة من دخان كثيف..."[1].

فراح يتساءل في كل هذه المتناقضات، باحثا عن ضالته الحقيقية: لماذا هذا؟ وكيف كان حصول هذا؟ وماذا نفعل لتخرج من هذا؟ رغم أن الناس لاهون عن وسيلة ناسين أو متناسين، فكانت له فلسفته: "أنا بحثت في النور، وفي عز النهار، وما عثرت على مرادي... فليكن في الظلمة إذن، فعساني أهتدي.... الحقيقة!!... وحدها كانت غايتي من الأول كانت في روحي وحسباني... آه منها!... الكل يحبها... طلبة كل مبتغ وحلم كل فريد... وهي كل شيء لولا أنها مخيفة، وشرسة..."[2].

وفي آخر القول، أن جمالية لغة العنوان هي إنعكاس لجمالية لغة القصة، بل لغة المجموعة كلها، التي لمسناها لدى الكاتب، من حيث غرائبيتها ومقدرته التخيلية وأسلوبه الشاعري، وكثافة أساليبه الشعرية، والفكرية، والجمالية، وتبقى الشهادة أن النص لا يعطيك بعض ما يملك إلا إذا أعطيته -كقارئ- كل ما تملك.

---

(1) المجموعة القصصية، ص32.

(2) المجموعة القصصية، ص33.



المحور الثالث

الاشتغال السيميائي للأهواء في الخطاب السردي

- مقاربة في القصة النسوية-

أولا: سيمياء الأهواء ورهانات تحديد الدلالة الممكنة

1- المصطلح بين سندان الترجمة ومطرقة التأويل-

توطئة: تحتاج كل دراسة إلى مصطلحات علمية، تكون جزء منها وعنوانا يميزها، ووسيلة تستخدمها لإدراك منطقها ومنطق العالم الذي تنتمي إليه؛ وانطلاقا من حقيقة أنه لا بد لكل بحث من ضبط المجال الذي يدور فيه، والمفاهيم العاملة التي يعتمد عليها، ليتعين بذلك موقعه من الدراسات والاختصاصات المتنوعة والمتداخلة، بحيث يتمكن المتلقي من ضبط المفاتيح التي تسمح له بالولوج في البحث، وهي مفاتيح قائمة على تلك المفاهيم، بطبيعة الحال. وهذه ضرورة ابستيمولوجية منهجية معروفة في كل دراسة، توجب علينا الوقوف عند مكونات المصطلح بكل مرجعياتها، الذي كان له ووفق كل هذه المعطيات والمكونات المعرفية قابلية في تعدد محددات التعريف والممارسة من باحث إلى آخر بل حتى عند الباحث الواحد، ومن ثمة تعددت المصطلحات الدالة على المفهوم الواحد في الدراسات الغربية المؤسسة له، وانعكس الأمر على الدراسات العربية، الذي فتحت الباب على كم هائل من المصطلحات أبسط ما يقال عن معظمها أنها مرتجلة وفردية وتبتعد أشواطا عن الضوابط العلمية.

وفي ضوء هذا الهدف، نطمح بهذه المداخلة إلى التنقيب في الممارسات العلمية المفهومية لمصطلح سيميائي أفضى استعماله إلى فوضى مصطلحية كما حدث لغيره من المصطلحات، والتي تتوجب علينا كباحثين الحدّ من فوضى التداول هذه وضبط مفاهيمنا وتحديد مصطلحاتنا ليتحقق التواصل العلمي بيننا وليستقيم سير البحث في مجتمعنا، ولا

يتأتى لنا ذلك إلا إذا وضع المصطلح تحديد مجهر يحدد مكوناته المفهومية، حتى يتم الاستغناء عن محدداته الدخيلة التي أحدثت أضرت بالمصطلح أكثر ممّا نفعته.

والبداية تكون بتحديد لفظ المصطلح الذي هو رمز للمفهوم بحسب إدراكنا له، الأمر الذي يعني أنّ المفاهيم قد وجدت وتشكلت قبل المصطلحات فتسمية" المفهوم يمكن أن تعدّ الخطوة الأولى في تماسكه كمطلب سوسيو-لوجي وكيان قابل للاستعمال[1]؛ فليس المصطلح بقضاياه المختلفة سوى طريقة في تنظيم التجربة العلمية خارج الاكراه الذي يفرضه الاستعمال العادي للغة، لأن المصطلح (Term) وليد المفهوم، فلا يمكن أن يكون إلا سؤالا معرفيا أو وجها لقضية، أي أن انسجام نظرية ما مرتبط بقدرتها على المثول امامنا على شكل لغة صوريه، كون "الاصطلاح عملية لغوية ومهنية معا"[2]، وعليه فالإدراك الحقيقي للحقول الثقافية التي تنبثق منها المفاهيم لا يتحقق عبر معرفة الدوال المعزولة، ولن يكون المصطلح وفق هذا التحديد سوى الصيغة المؤدية إلى تحديد هذا المعنى والكشف عن حجمه.

2- سيمياء الأهواء-بين ترجمة المصطلح وتأويل محددات المفهوم-:

سيمياء الأهواء (Sémiotique des passions) مصطلح ذو حمولة معرفية محددة، تركب من كلمتين جزئيتين أساسيتين: سيمياء (Sémiotique) والهوى (passion)، ومن أجل وضع مثل هذا المصطلح المركب تحت مجهر التعريف وتحديد الماهية والمفهوم، كان علينا أن نتحسس بعمق شديد هذا التزاوج المصطلحاتي، الذي يمنح المصطلح ككل بريقا معرفيا، يستقطب كل من يقرأه أو يتلقاه، ليرمي به في متاهات علم معاصر يدرس الهوى بحسب تمظهريه: البنيوي- التركيبي والمعجمي- الدلالي، وهو السيمياء، وغيرها من

---

(1) مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2003، الكتاب الأول، ص25.

(2) صلاح فضل، إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، شعبة اللغة العربية وآدابها، فاس، عدد خاص 4 (ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بالعلوم)، 1988، ص69.

خلال النظريات المنتمية إلى التحليل الأدبي، وهي في الأساس نظريات في المعنى، تحاول تحديد السبل المؤدية إلى انتاج الدلالات وتداولها.

وانطلاقا من هذا، كان علينا أن نقف بالوصف والتأسيس والتأصيل لهذا المصطلح لتحديد مفهومه وتشكلاته، وإبراز امتداداته فيما تشابه معه من فروع وتميز عنه من أقسام، وقد يتسنى لنا ذلك بطرح هذا المصطلح المركب من بابيه الطبيعيين: العلم (السيمياء Sémiotique) والموضوع (الهوى passion)؛

والبداية الإشارة إلى مصطلح السيمياء(*)، والذي يعنى بمختلف مفاهيمه ومرجعياتهابالسيرورات التي تقود إلى المعنى وتكشف عنه من خلال ما يخفي وليس فقط عبر ما يكشف ويوضح، لذلك فالمعنى هو امساك بسيرورة لا تحديد لمضمون يوجد خارجها، إنه ليس محايثا للشيء ولا للذات، إنه حصيلة النشاط الانساني في بعده التداولي والمعرفي معا[1] -على حدّ تعريف غريماس- وهي عند فونتاني العلم الذي "يدرس الدلالة النصية اعتمادا على أن هذه الدلالة تتوزع على شكل علامات أو سمات، وفق أنظمة معينة، وتقوم منهجية هذا العلم على كشفها وتحديد مسارات تمظهرها في النص"[2]، فليست السيمياء بذلك "سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته، أي معانيه وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني"[3]؛ فهي دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني، وفي غياب قصدية - صريحة أو ضمنية - لا يمكن لهذا السلوك أن يكون دالا، أي

(*) والمثير للعجب أنه إلى حدّ الساعة لاتزال الدراسات النقدية العربية تحفل بعدد لابأس به من المصطلحات التي تحيل إلى هذا المجال، بل حتى في البرامج التعليمية إذ لحدّ الساعة يتداول الطالب المسميات التالية: السيميائيات- علم السيمياء- السيميولوجيا..الخ، بعد كل هذه الأشواط البحثية في تحديد المصطلح، وهو الأمر الذي انعكس على هذا الفرع السيميائي الجديد، فإلى حدّ الساعة سيجد الباحث في هذا المجال تكديس وتراكم في المصطلح السيميائي بلغ حدّ المبالغة المفرطة.

(1) ألجيرداس، ج، غريماس، وجاك فونتاني، سيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص 17.

Et voir- Ducrot Oswald, les mots du discours, éditions de minuit, Paris, 1981, p7

(2) جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، سورية، ، ط1، 2003، ص225.

(3) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط1، 2010، ص18.

مدركا باعتباره يحيل على معنى. إن هذه القصدية هي أساس كل القضايا المعرفية التي عبّرت عن نفسها من خلال مجموعة من المفاهيم الخاصة بالمعنى من حيث الوجود والمادة والسيرورة والتداول.

ولقدساهمت المدرسة الفرنسية السيميائية بزعامة الليتواني الأصل ألجيرداس جوليان غريماس (A-J-Greimas) بفاعلية في انفتاح المنهج السيميائي على علوم شتى، كما عملت أيضا على تجديد النظر إلى التجربة الإنسانية برمتها، وقد سار أتباع غريماس في هذا الاتجاه كجوزيف كور تيس وجون بتيتوكوكوردا وجون كلود كوكي وجاك فونتاني (Jacques Fontanille)، الذي طور بمعية غريماس نظرية من صميم النفس الإنسانية، عرفت في التصور الباريسي بسيمياء الأهواء، وهي منهج مستحدث في دراسة الأهواء، للانتقال من دراسة حالات الأشياء إلى حالات النفس من خلال كتابهما "سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس" الصادر سنة 1991؛ خلال العقود الأخيرة أصبح الباحث في مجال السيمياء يولي أهمية لمعنى الهوى/ الشعور أو للحالة النفسية للمتحدث، فإلى جانب أن العامل يعمل فهو يحسّ، وهو في حاجة دائمة لإثبات الوجود في عالمه ليحقق غاية هذا الإثبات، وهي أن يعبر ويبلغ ويدرك المبتغى و يؤثر في الآخر؛ إنها من الأبحاث الحديثة في الدرس السيميائي، والتي تجعل الهوى موضوعا لها يمكن التأسيس عليه، في محاولة لربط حركية العمل بحركية شعورية هووية موازية؛ "فالهوى ليس عارضا أو مضافا أو طارئا يمكن الاستغناء عنه أو التخلص منه، كما يمكن أن نتوهم، "لأنه جزء من كينونة الإنسان وجزء من أحكامه وميولاته وتصنيفاته"[1].

ويؤدي الجسد - بذلك- محفلا توسطيا بين الإحساسيْن الداخلي والخارجي، ويضمن تفاعل الإنسان مع محيطه، ويجسد حركيا مجموع الأهواء التي تنتاب الإنسان أكانت مفرحة أم محزنة، إنه «جسد حسّاس، مدرك فاعل؛ جسد يعبئ كل الأدوار المتفرقة للذات، في تصلب وقفزة ونقل.. جسد نعتبره سدا وتوقفا يقود إلى تجسيد مؤلم أو سعيد للذات»[2]؛

(1) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص09.
(2) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص368.

وتتشخص حركة الجسد خطابيا في شكل آثار تلفظية (ما تجسده التجليات الثقافية وإيحاءاتها إن على المستوى الجماعي (اللغة الجماعية) أو الفردي (اللغة الشخصية) والتي يمكن أن تخضع لتقويم أخلاقي لتثمينها (هوى الشجاعة) أو بخسها (هوى البخل)،وتخص الأهواء كينونة الذات لا فعلها، وحتى عندما تعمل الذات الهوية (أي عندما تنتقل من الذات الحالة إلى الذات الفاعلة)، فهي تكون موجهة وفق جهة الكينونة، ولما يضطلع الجسد بالتوسط بين الحالتين (حالة الأشياء وحالة النفس)، فهو يسهم في إحداث نوع من الانسجام بينهما.

وعن سيميائية الأهواء وتجلياتها في الخطاب السردي يقول غريماس: "إن بلورة سيميائيات للأهواء معناه الانحياز إلى تمثيل البعد السردي للخطابات التي يمكن اختصارها فيما يشبه منطقا للفعل، وفي تصور للذات التي ستكون محددة بشكل كلي من خلال فعلها والشروط الضرورية لتحقيقه"[1]، كما أن الحكم الأخلاقي لا ينصب على المشاعر في ذاتها بل يحكم على الفائض الانفعالي الذي يحوّل هذه المشاعر إلى هوى، والحديث عن الهوى "محاولة لتقليص تلك الفجوة الفاصلة بين المعرفة والحس"[2]؛ وفي نظرية الأهواء، يمكن القول أن البعدان (الانفعالي والمعرفي) ليسا متمفصلين ضمن البعد التداولي، الذي يحدد الجسد، الذي يحدد بدوره الذهن عبر معرفة انعكاسية للذات.

وعليه تمّت صياغة مشروع سيمياء الهوى على نحو مستقل بذاته (أي يتوفر على ميكانيزمةمفاهيمية خاصة به ومنسجمة تقرّ- أساسا- باستقلالية البعد لانفعالي للخطاب، وبالتشييد النسقي للتدلال الاستهوائي la sémiosis du phorique، وبإنجاز نحو يفضي إلى الخطاطة الاستهوائية المعيارية)، لم يحل دون تأكيد مدى تفاعله وتكامله مع النظرية السيميائية للعمل في إطار ما يصطلحان عليه ب"الوجود السيميائي المتجانس" المرتبط بفعل تحديد الدلالات الممكنة داخل النص، وهي دلالات تتعلق بالتخمين بشكل يهدف إلى الوصول إلى نقطة دلالية بعينها ضمن سيرورة تأويلية محددة بسياق خاص[3]. إن كل ما في

---

(1) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص 145.

(2) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص 13.

(3) سعيد بنكراد، السيميائات والتأويل(مدخل لسيميائات بورس)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص169.

العالم يجب أن يخضع إلى السيميائية لينتقل من البعد المادي/ الشيئي إلى ما يشكل جوهره الدلالي النفسي، لأن العالم الذي تحيل عليه العلامات هو عالم متصل بالكائنات والأهواء والرغبات والأحلام وحتى الأشياء، إنه" يكبر ويضمحل داخل نسيج الأكوان الدلالية التي تؤسسها هذه النصوص، أي داخل ما يطلق عليه بورس السيميوز"[1].

في كلام المؤلفين دعوة لإخضاع مجمل الانفعالات/ أو المشاعر إلى السيميوزية (sémiotisation) فكل شعور سيميوز، وهذا الأخير هو "سيرورة في الوجود والاشتغال وإنتاج الدلالات[2]. وعليه كانت نظرية الأهواء، عموما، ثمرة سنين من العمل المتواصل اضطلعت به الجماعة السيميائية-اللسانية (المعروفة بمدرسة باريس) لمراجعة النظرية السيميائية «المعيارية» بالتركيز على ثلاث مجالات تستأثر بالاهتمام وهي: الابستمولوجية والنظرية والتطبيق.

وانتقل مصطلح (Sémiotique des passions) إلى العربية-متداخلا مع المصطلحات الأخرى التي تفاعلت معه، فتعددت واضطربت عمليات ترجمته عند الباحثين، بل وأحيانا عند الباحث الواحد، لأن الترجمة هي السبيل الوحيد، لتلقي مثل هذه العلوم، وهي من يضمن كشف الفكر الإبستيمولوجي لسيمياء الهوى كفرع ألسني جديد، وعلى الرغم من كونها عملية معقدة تعمل على نقل أفكار من لغة إلى أخرى، تساعد على معرفة الآخر؛ فالمترجم هو من يقوم بإعادة بناء نسق العلامات والإشارات؛ لأنه يترجم المصطلح موظفا المعارف والمهارات، ورواسب مكتسبات سابقة، وأحكام معيارية يمليها التهيؤ الإدراكي والمفاهيمي له؛ فالترجمة نشاط إبستمولوجي، وعملية ذهنية وإدراكية معقدة تتطلب ثقافة موسوعية. يقول جورج ستا نير (George Steiner): "إن الترجمة الحقيقية أي تأويل الدلائل اللغوية في لغة ما بواسطة الدلائل اللغوية في لغة أخرى، هي حالة خاصة ومعمقة

---

(1) سعيد بنكراد، السيميائات والتأويل، ص169.

(2) سعيد بنكراد، السيميائات والتأويل، ص169.

لعملية التواصل والتلقي في أي فعل لغوي إنساني"[1] أي أنّ الترجمة الإجرائية للمصطلح من خلال مكوناته المفهومية في نموذجها النسقي هي تحديد العلاقة بين نوعين من المتغيرات يمكن إجمالهما في معادلة التالية: (ص= م)، حيث إن:

ص= المتغير التابع، وهو المصطلح الموضوع لتفسير الظاهرة.

م= المتغير الحر والمستقل، وهي المكونات المتحكمة بالمصطلح الموضوع.

إنّ المصطلح مرتبط بالمفهوم الذي وضع له ارتباطا وثيق الصلة، تقتضي الحالة المثلى أن تكون العلاقة بينهما في الدلالة علاقة أحادية، فمتى ما ذكر المصطلح المعين تمّ الالتفات إلى معناه من غير لبس، ولا سبيل إلى دلالة المصطلح الواحد على مفاهيم متعددة[2].

فالمترجم –على هذا الأساس- لا يقوم بوضع لفظ في مقابل لفظ دونما استحضار ثقافة اللغتين واختلافهما في كيفية إدراك العالم، إنّما يكون همّه منصبا على إيجاد المناسبات وإقامة المعادلات، وبخاصة المعجمية- الدلالية منها دون نسيان المكونات الثقافية التي سيطرت على مكوناته الأخرى، لذلكيعرفه فيلبر (Helmut Filbert) "هو تمثيل عقلي للأشياء الفردية، وقد يمثل شيئا واحدا أو مجموعة من الأشياء الفردية التي تتوفر فيها صفات مشتركة"[3]؛ كما أن المسألة مسألة تمثل وإدراك للفكر الأجنبي في ثقافتهوبيئته، كما أنّها مسألة تمثل وإدراك أسرارها وسبر أغوارها، لاختيار المناسب اللغوي والموافق الايديولوجي، أي تبحث له عن معادل لغوي دقيق[4].

وفي حال تميز المصطلح بحدّي الجمع والمنع سيصبح حصنا حصينا لكل دراسة نسب إليها وبالتالي إلى كل علم ومجال احتضن هذه الدراسة، ذلك أن العلاقة بين الدراسة ومصطلحاتها علاقة متينة تتسم بالتفاعل والتناغم والتبادل، وهو ما يؤكده أحد الدارسين بقوله: «أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع

---

(1) الجلالي كدية، الترجمة بين التأويل والتلقي، ندوة الترجمة والتأويل، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب، الرباط، المملكة المغربية، ندوات ومناظرات، رقم 47، 1995، ص52.

(2) ينظر: صلاح فضل، إشكالية المصطلح الأدبي ص79-81.

(3) Helmut Filbert, Terminological Manual, Paris, 1984,p115.

(4) صلاح فضل، إشكالية المصطلح الأدبي ص79.

حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية، حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاتها إلا محاور العلم ذاته»[1]، فدلالة المصطلح أي مصطلح محدودة، ترتهن بسياق معرفي مضبوط لا تتعداه، أي أنها مقيدة بحقول المصطلح المعرفية.

كما أنّه إذا ما كان حسّ المترجم اللغوي مرهفا ووعيه الفكري والحضاري عميقا، ومعرفته بالآداب المختلفة كافية أدرك أنّ المصطلح النقدي ليس مجرد نقل كلمة شاردة، بل هو تأصيل لمفهوم يحتاج إلى اجتهاد موصول في التعريب والتطوير والتجريد، حتى يعثر على مقابله بشكل فعّال، ثمّ يلقي بثمار سعيه إلى بوتقة الضمير الأدبي الجماعي في اقتراح صامت، انتظارا لاقراره أو تعديله[2]؛ ذلك أنّ ترجمة المصطلح إلى العربية لا يمكن أن تتخذّ صيغة نهائية تقف عندها، كون الأمر لا يتعلق بصياغة المصطلح في إطار تغطية نشاط معرفي معين، بل هو أمر خاص باستحضار كل الشروط والظروف الأساسية التي ولّدت هذا المصطلح في ثقافته الغربية ومن ثمّة تلقيه ونقله وتعريبه في ثقافتنا العربية.

إذن، الترجمة عملية ساهمت في نقل مصطلح (Sémiotique des passions)، إلى العربية، والتي تزاوجت في كثير من الأحيان مع عملية التأويل فوجدنا أنفسنا أمام كم هائل من المصطلحات؛ ترجمه سعيد بنكرادإلى سيميائيات الأهواءأو الهووية في ممارسات نقدية أخرى له، وترجم سيميائية الأهواء في دراسات محمد الدّاهي، وسيميائيات العواطف أو الإحساس في دراسات فريد الزاهي[3] - وسيمياء الأهواء- وسيمياء الهوى- وسيمياء العواطف- وسيمياء الإحساس- وسيمياء العاطفة- ودلائلية الأهواء-ودلائلية الهوى- وسيميولوجيا الهوى-وسيميولوجيا الشعور- والسيمياءالهووية- وعلم حالات النفس، وهو مصطلح أقرب إلى علم النفس منه إلى السيمياء، وكذلك نجد الهوويات- والهولوجيا- والهووية، ولنا على الثلاث الأخيرة مآخذ كونها خالفت قواعد وضع المصطلح وقوانين

---

(1) ed/hachette université ;et J courtes. Dictionnaire sémiotique7- A.J. grimas J ;p247/248/249/250 ,1979 raisonne de la théorie du langage. Tome 1 ;

(2) صلاح فضل، إشكالية المصطلح الأدبي ص79.

(3) فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003، ص43-44.

التعريب؛ فحينما ننقل نحن الباحثياالحداثيين العرب المصطلح النقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية، فإنّا بالضرورة سنكون في هذه الحال المضطربة وهذا التعدد في المصطلح غير المبرر، ولا عجب في أن يفرّغ المصطلح من دلالته ويفقد محددات مفهومه كما هو حاصل في المصطلحات الثلاث الأخيرة.

أما الهووية مصطلح عندما تناولته بعض الدراسات يمكن القول، أن في استعماله تجاهل كي لا نقول جهل بعض الباحثين بقواعد وضع المصطلح المسطرة من قبل الهيئات العلمية الرسمية المسؤولة«المجامع اللغوية ومكتب تنسيق التعريب» واعتماد صاحبه على اجتهاداته الشخصية، دون احتكام لضوابط علمية واحدة وموحدة تساعده على ضبط المصطلح العلمي، والأمر ذاته للمصطلحين الآخرين.

وهي مصطلحات تسارعت في الدراسات العربية بوساطة أجهزة مفهومية فردية، دعت إليها الحاجة في سبيل "اللحاق بركب الحداثة"، وفي ظلغياب التعامل الجمعي اللغوي الموحدوالمقنع، ذهب كل ناقد يجتهد في النقل والترجمة والتسمية وعلى حدود فهمه (الذي قد يصيب وقد لا يصيب) للدّالّ الأصلي في لغته الفرنسية أو الإنجليزية أو غيرها وعلى مدى مهارته فيهتدي إلى اللفظ المقابل وينحت لفظا بديلا؛ فطريقة وضع المصطلح باتت فردانية، ونعتقد أنها الطريقة التي تكاد تطغى على أغلب الدراسات النقدية العربية وحتى الممارسات البحثية العلمية الأكاديمية، واللتان تعملانفي غياب عمل مؤسساتي جماعي ممنهج ومدروس، كما هو متبع في المجتمعات الغربية، مما يضفي على هذه الاجتهادات طابع التعدد والاختلاف في المصطلح ومن ثمة في المفاهيم، لدرجة يشعر معها القارئ، وهو يتابع هذا الكم الهائل من الدراسات المنشورة، أن كل باحث أصبح «يشكل» مدرسة نقدية قائمة بذاتها، معزولة كلياً عما يجري حولها في «المدارس» الأخرى على الرغم من اعتمادهم جميعاً على خلفية معرفية غربية واحدة، الأمر الذي أصبح معه التواصل مع هذه النظريات الغربية في لغاتها الأصلية أيسر كثيراً، في بعض الأحيان، من الاطلاع عليها مترجمة للعربية، نظراً للاضطراب الهائل الحاصل في ترجمة مصطلحاتها النقدية؛ فأمام هذا الوضع يروح القارئ أولاً ضحية كثرة

الاستعمالات والاختلافات، فترتبك بذلك عملية القراءة، ولا يتحقق بعد ذلك المراد الأكبر، وهو تجديد فكرنا الأدبي ومعرفتنا النقدية، وتطويرهما[1].

على ألا يفهم من كلامنا هذا طبعاً مصادرة حق الباحث الشخصي المشروع في الاجتهاد ووضع المقابل العربي الذي يراه مناسبا للمصطلح الغربي، بقدر ما نريد أن يتقيد كل باحث- في ذلك - بالضوابط العلمية المعروفة، لوضع حد للفوضى العارمة الحالية، وإضفاء مصداقية وفعالية أكثر على هذه الجهود، وهو مالن يتحقق طبعاً إلا باستبدال الأنانيات بالعمل الجماعي المبني على«روح الفريق»[2]في وضع المصطلح وتوظيفه، مع الالتزام باستعمال المقابل العربي الصالحوالسائد، على أن لا يستبعد المصطلح إلا في حالات خاصة محدودة تفرضها الضرورة العلمية، وقد أفضى التشتت المصطلحي بالناقد العربي، وهو يخشى على نصه سوء الفهم إلى تذييل دراساته بجدول للمصطلحات التي استخدمها يضم أصولها الأجنبية ونقولها العربية، وذلك لعلمه أن غيره قد يذهب مذاهب تعريبية أخرى، وأن المسألة خلافية بقدر ما هي اجتهادية، على الرغم من كون "المصطلح تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر، بسيطها ومركبها، ويرتكز في أساسه على منطلقين هما الوضع والنقل"[3].

3- مصطلح الهوى والانزياحات الدلالية:

ولّما كانت حياة المصطلح مرهونة برصيده الموجود في الحياة، ارتأينا بحث مكونات المصطلح المختلفة والبداية بالمكوّن المعجمي؛ فلقد كانت الأهواء، باستمرار، محط اهتمام النقاد والأدباء والفلاسفة لكونها تمس جانبا معقدا في دواخل الإنسان وفي علاقته مع العالم والأشياء. ولم يخرج السيميائيون عن هذا.

---

(1) سعيد يقطين: المصطلح السردي العربي، مجلة نزوى، العدد: 21، السنة: 2000، ص 62.

(2) الدنّاي محمد: تداخل المصطلحات وإشكاليات الأنماط الشعرية العربية الضائعة، مجلة كلية الآداب بفاس، العدد الرابع السنة: 1988، ص: 32.

(3) صلاح فضل، إشكالية المصطلح الأدبي ص81.

أ- الهوى في المعجم الغربي:

يقول الدّاهي: "كلمة الهوى تقابلها في الانجليزية passion vilain وفي الفرنسية passion دون إضافة نعت (الشنيع vilain)، وتلقي اللّفظتان الفرنسية واللفظة الانجليزية في بعض معانيها مع كلمة الهوى العربية، إذ يقصد بها عاطفة عاتية تستبد بالعقل"[1].

وقد جاء في القاموس الفرنسي لاروس (Larousse) أن معنى كلمة (passion) تعني الرغبة والميل العنيف المحقق للفائدة (أو المنفعة) الفورية للمهتم بموضوع الحديث[2]، وليس كل ميل أو رغبة هوى، وفي العامية الهوى مرتبط بالانفعال الفوري المتولد من لا تفكير أي العاطفي المستبد بالعقل والمنطق، المشحون بالعاطفة الجيّاشة بعيدا عن كل الانفعالات الأخرى، ومنه نقول "لهواوي" أي لا تكهن في تصرفاته، والذي يميل حيث يميل قلبه بلا تفكيرولا حتى حسبان للعواقب (الهوى الذي يأتي يأخذه). ومنه تقل حظوظ مصطلح الهوى في الاستعمال، وفي احتواء كل مكونات المفهوم لدى أصحابه وفي بيئته الفكرية والمعرفية والثقافية، ومن ثمة العلمية المنهجية.

ولعله على هذا الأساس، اختير مصطلح سيمياء الهوى ليقابل (Sémiotique des passions) في بعض مكونات المفهوم على الرغم من وجود مصطلح أقرب منه لهذه المكونات وهو سيمياء الشعور لأنه مصطلح قادر على احتواء معظم المكونات التي قصدها غريماس وفونتاني سواء أكانت تعود إلى العقل أم الإحساس أو الانفعال، فما الهوى –في هذه الحال- إلا ما "تصابر النفس على تحمله من الجسد الذي تسكنه (المتحدة به)"[3].

وتطلق كلمة (passion) على "أقوى إحساس/ أو شعور للحب، للكره، للغضب، للحماسة..الخ، ونقول هو إنسان يحس ويشعر، وهي تعتريها حالة هائلة من الشعور والانفعال (passion-considérable)، ومنه يمكن القول حسّاس (passion ate-)،

---

(1) محمد الدّاهي، المرجع نفسه، ص 70.

(2) Larousse ; Dictionnaire de français_60000mots définitions et exemples ;présente édition ; France ; 2008 ; p306 ,

(3) David Hume, réfllexions sur les passions, traduction revue par Corinne Hoogaert, représentation et commentaire de Michel Meyer, le Livre de Poche, 1990,p44.

وعـديم الإحـساس (passion-less)، ونكهـة الـورود (flower passion-)، ونكهـة الفواكه (passion-fruit)"[1].

وبيّن أفلاطون في أسطورة الكهف، أن العقل محتاج للهوى لإثبات ذاته، وأبرز أرسطو أن الأهواء تلعب دورا هاما في الكشف عن الاختلافات البشرية وتضعيف الوعي إلى كينونتين تنزعان إلى التوافق أو التعارض، ويقترن الهوى عند سانت أوغست (S.August) "بتعذر الخلاص، ويفيد عند ديكارت والفلاسفة المعاصرين تغير وضعية الإنسان بسبب وحدانيته وفردانيته"[2].

ويقول ميشال كارّوج (Michel. Carrouges): "تتبطّن النهج المعرفي في السوريالية كما هو الشأن في السّيمياء، إرادة لتحويل الإنسان والكون، وإعادة الإنسان إلى مكانه الخاص به، باستعادة قدراته الضائعة"[3] وهي إرهاصات أولية لسيمياء الهوى، وذلك من خلال كلامهم عن محاولة تحقيق تحول داخلي بفضل عملية تحول خارجي، وبفعل القران بين الكتابة الآلية والمصادفة الموضوعية، بين أمارات الرؤيا والتمجيد الآتي للإنسان.

في حين اعتبرها باسكال (pascal) نقيضا اجتماعيا، ينبغي التحكم فيه بواسطة المؤسسات والقوانين، وقبله أعلن أفلاطون أن الطبيعة الإنسانية تحتاج إلى التصرف بالحرية والعقل بدلا من الأهواء التي تهدد النظام الطبيعي؛ فما تؤاخذ عليه الانفعالات "ليس انتفاء النظام أو انتفاء الطبيعة والصحة، بل انتفاء التحيين"[4]، ولكن نشير إلى أنّ منطق الهوى هو منطق الهوية والاختلاف ولذلك يجسِّدُ التوادد عدوى الاستهوائي من خلال مفهومي التواشج والتشابه، فالفرد مجبول على حب ذاته (الأنانية الطبيعية) والتميز عن الآخرين، "وهذا ما يجعله يؤثر ذاته وأقاربه على من لا تربطه بهم أية صلة"[5].

---

(1) Oxford; Dictionary of english ;p925-926.

(2) محمد الداهي، سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 60.

(3) أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار ساقي، بيروت، ط3، 2006، ص279.

(4) Herman Perret, Les passions essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, 1996, P13_14.

(5) voir ; David Hume, Ibid,p20-21.

ولقد أسعفت دراسة الهوى المضمن في الخطاب على بيان عملية استحضاره الفردي والجماعي سواء أكان على مستوى التحسيس أم التقويم الأخلاقي. وفي هذا المضمار يستند مؤلفا الكتاب على نماذج وترسيمات معيارية (ومن ضمنها أساسا المقطع المكبر الذي يستوعب ما يهم الأزمة الاستهوائية في عدة انفعالية) لبيان مدى انضباط هوى ما لها أو انزياحها عنها (الاشتقاقات الممكنة المترتبة على متغيرات افتراضية) تبعا للأنماط الثلاثية الكبرى التي تُعنى ببناء الأهواء الإيجائية (التكون، ثم التحسيس، ثم التقويم الأخلاقي). وعليه، "قام هيوم بجرد الأهواء وتصنيفها حسب طبيعتها ووظيفتها، وقوتها وضعفها، وعنفها وهدوئها، وجسّد حدّتها ومفعولها من خلال علائق القرابة والصداقة والعداوة والصراع، والوضعية الاجتماعية"[1].

وعلى سيميائيات الأهواء أن تحدّد موقفها من هذه النقطة: والأمر لا يتعلق بالانحياز إلى الرغبات أو الحاجات، إلى الأهواء أو المصالح..بل بتحديد الحد الأدنى الإبستيمولوجي الذي لا يمكن دونه ضمان استقلالية البعد الانفعالي.. وأن كل مشروع علمي لابد أن يندرج ضمن ثقافة وضمن ابستيمي"[2].

ب- الهوى في المعجم العربي:

جاء في لسان العرب "يقول ابن سيده: الهوى العشق يكون في مداخل الخير والشر... وهوى النفس إرادتها والجمع أهواء...وقال اللغويون: الهوى محبة الانسان الشيء وغَلَبَتُهُ على قلبه..."[3].

ويقول تعالى: ﴿كَٱلَّذِى ٱسْتَهْوَتْهُ ٱلشَّيَـٰطِينُ فِى ٱلْأَرْضِ حَيْرَانَ﴾[4]؛ فمن يقرأ الآية سيدرك أن المعنى الغالب هو أنها ذهبت بهواه وعقله، وقيل استّهوته استهامته وحيّرته،

---

(1) voir ; David Hume, Ibid,p25.

(2) غريماس وفونتاني، سيمياء الأهواء، ص145.

(3) ابن منظور(للعلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الافريقي المصري)، دار صادر بيروت، ط1، 1997، المجلد 6، ص 372. (مادة هوى).

(4) الأنعام، الآية 71.

وقيل: "زينت الشياطين له هواه حيران في حـال حيرتـه"[1]؛ فكلمـة الهـوى فيهـا معنـى ارتفـاع ومعنى الإرادة (القراء)و(الجمع أهواء) ومعنى السرعة، ومعنى الغلبة.

"الهوى بالقصر العشِقُ، وقال الليث هوى الضمير، وقال الأزهري: هو محبـة الإنـسان للشيء وغلبته على قلبه، ومن قوله تعالى: ﴿وَنَهَى ٱلنَّفْسَ عَنِ ٱلْهَوَىٰ﴾[2]، أي عن شـهوتها، وما تدعو إليه من المعاصي، ومتى تُكَلِّم بالهوى مطلقـا لم يكـن إلا مـذموما حتـى ينعـت بمـا يُخرجُ معناه كقولهم: "هوى حسن، وهوى موافـق للـصواب، والهـوى إرادة الـنفس، والجمـع أهواء ومنه قول أبي ذؤيب:

زجرت لهـا طـير الـسنيح فـإن يكـن   هواك الذي تهوى يصبك اجتنابها"[3]

ويقول ابن القيم الجوزية: "فإن حبس نفسه ومنعها عن إجابة داعـي مـا لا يحـسن إن كان خلقا له وملكة سمي صبرا...، وأما الاصطبار فهو أبلغ من التصبُر، فإنه افتعـال للـصبر بمنزلة الاكتساب فلا يزال التّصبر يتكرر حتّى يصير اصطبارا"[4].

ولقد جعل الجوزية الهوى مرادفا للشهوة التي يجب على المرء محاربتها بالصبر، يقـول صل الله عليه وسلم: «العاجز مـن اتبـع نفـسه هواهـا وتمنّـى علـى الله الأمـاني»[5]. ولابـن الجوزي كتاب مخصوص في ذم الهوى، فلا يذم الهوى على الاطلاق، وإنّما يذم المفرط منه.

---

(1) ابن منظور، المرجع نفسه، ص 373.

(2) النازعات، آية 40

(3) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق ضـاحي عبـد البـاقي وعبـد اللطيـف محمـد الخطيب، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2001، ج40، ص 326.(مادة هوى).

(4) ابن قيم الجوّزية (شمس الدين أبي عبد الله محمد)، عدة الصابرين وذخيرة الشاكرين، دار الامام مالك للكتاب، الجزائر، ط1، 2007، ص 29-31.

(5) الجوزية، نفس المرجع، ص 35.

يقول أبو حامد الغزالي: "اعلم أن عجائب القلب خارجة عن مدركات الحواس، لأن القلب أيضا خارج عن إدراك الحس"[1].

وعن الفرق بين عمل العلماء وعمل الأولياء، يقول الغزالي: "فإن العلماء يعملون في اكتساب نفس العلوم، واجتلابها إلى القلب وأولياء الصوفية يعملون في جلاء القلوب وتطهيرها وتصفيتها وتصقيلها فقط"[2]. وتعدّ هذه التعريفات مدخلا رئيسا لتحديد مضمون أو المحددات المفهومية للمصطلح؛ كون الهوى ظاهرة يمكن أن تتجسد في صفات يتداولها الناس ويصفون بعضهم بعضا استنادا إلى ممكناتها في الدلالة والتوقع الانفعالي فالبخل والحقد والغيرة وغيرها من الصفات هي كيانات تعيش بيننا تتجسد ضمن التقطيعات الثقافية المخصوصة التي يتحقق داخلها هذا الهوى أو ذلك، لتصبح حدود هذا المفهوم في حد ذاته غير قابلة للحجز والتخطيط.

إن الهوى- بذلك- ليس عارضا أو طارئا، إنه جزء من كينونة الإنسان وجزء من أحكامه وميولاته وتصنيفاته "يرى فيه البعض جنونا يسير ضد العقل" كأمثال كانط، ويعتبره البعض شكلا من أشكال انصياع الروح للجسد، ويعتبره فريق ثالث "حصيلة لفوضى تصيب الحواس وتقود العقل إلى الانهيار والتلاشي، وهذا ما جعل للهوى مكونا اجتماعيا؛ إذ يحكم اندماج الفرد في النسيج الاجتماعي الذي يطبع على قلبه أحاسيس متنوعة ومختلفة (العدالة والحب والكراهية والكبرياء...) [3]؛ ذلك أنّ منطق الهوى عند الأغنياء والحاكمين يكن في إثبات الذات بالتميز عن الآخرين وبالسيطرة عليهم، ليصبح منطق الأهواء (التشابه والاختلاف) نوعا من المنطق، "البورجوازي الصغير" الذي يقوم على إثبات الذات بمقارنة وضعها مع وضع الآخرين"[4].

---

(1) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تخريج حافظ العراقي، ط1، 1975، دار الفكر، سوريا، المجلد الثالث، ج8، ص 38، (كتاب شرح عجائب القلب).

(2) أبو حامد الغزالي، مرجع سابق، ص 38.

(3) محمد الدّاهي، المرجع نفسه، ص 64.

(4) محمد الدّاهي، المرجع نفسه، ص 65.

لكن هناك فرق بين الهوى باعتباره تجاوزا للحدود، وبين المشاعر التي تشير إلى حالات الاعتدال التي تفرضها الثقافة وتحتكم إليها من أجل قياس حجمها وتصنيفها حسب الكثافة والامتداد، وهذا "ليس مدعاة التعرف على العلامات الدالة على الأهواء بل هو للاهتمام بآثارها المعنوية كما تتحقق في الخطاب"[1].

فالهوى من حيث الطبيعة وممكنات التركيب يعد سلسلة في الحالات الانفعالية التي تتطور خارج البعدين المعرفي والتداولي، ويشكل مسارا آخرا يطلق عليه البعد الانفعالي، فهو محاولة تقليص تلك الفجوة الفاصلة بين "المعرفة" و"الحس"، كما أنه ليس الانفعال المرافق للأفعال، إنه "طاقة خاضعة لمفصلة تتم وفق آليات بنيوية مخصوصة"[2]؛ فلا يتحقق له شرط التداول اللغوي إلا إذا خضع لثلاثة معايير رئيسة، أن يكون مسندا إلى المتكلم لا إلى غيره، وأن يكون مصوغا في الزمن الحاضر، وأن يكون بمجرد التلفظ به يقتضي فعلا أي إنجازا.

إن الكون الهووي- بذلك- للفرد يعبر عن خصوصيته، ويجلي "أسطورته الشخصية" فيما يخص تثمين أهواء أو بخسها، لأن الإرادة هي أساس مأساة الإنسان، فعندما تكون الرغبة غير مشبعة ينتج عنها الضجر والازدراء، فيتولد الإحباط والعذاب وهكذا، فعادة ما ترتبط الإرادة باللا.معنى والتناحر، لأن هذه التغييرات في المواقع تقتضي منهجا ممكنا لدراسة العلاقات بين النص والنص المحيط والسياق[3].

والممعن في كلمة الهوى يجدها تثير كلمة أخرى وهي الانفعال، وقد ورد في تاج العروس وفي مادة (فعل): "الفعل أخص من العمل، ولكل فعل انفعال، ويقال لما يقصد الفاعل إلى إيجاده وإن تولد منه"[4].

من خلال هذا التعريف ارتبط الانفعال بالفعل والقصد، وهو الأمر الذي نفاه كل منغريماس وفونتاني في قولهما: "إن الهوى ليس الكلية الانفعالية، إنه أحد أشكال وجودها أي

---

(1) غريماس، وفونتاني، المرجع نفسه، ص 10.

(2) ألجيرداس، ج، غريماس، وجاك فونتاني، المرجع نفسه، ص 13.

(3) غريماس وفونتاني، نفسه، ص 149.

(4) الزبيدي، تاج العروس، ج30، ص184-188.

ما يترتب عن انشطار الذات لحظة اصطدامها بالعالم ومن جهة ثانية من خلال أشكال التحقيق هذه، رغبة في العودة إلى هذه الكتلة والانصهار فيها من جديد في وحدة مطلقة[1]، ولا يتحقق ذلك إلا بفعل الاستهواء الذي هو القوة الانفعالية الكامنة التي يستند إليها خطاب الهوى لرسم عوالمه[2]؛ فالاستهواء هو المادة التي تتشكل منها الأهواء، وبدون هذا الاستهواء لا يمكننا الحديث عن الأهواء، كما أن الأخيرة هي وحدها ما يشير إلى وجود مادة سابقة على تحققها الفعلي.

كما يجد متتبع مفهوم الهوى مصطلحا آخرا عرف به، وهو الإحساس، الذي يدل على الوجود؛ "تقول أحسّ:علم ووجد، والإحساس العلم بالحواس، وأحسست أي ظننت ووجدت وأبصرت وعلمت"[3]، والحس هو الصوت الخفي، ومنه فالحس-بدلالته- يمتدّ ليدلّ في ذاته على حيثيات تحليل الهوى وآليات اشتغاله.

أي معالجة كيفية تشخيص الأحاسيس في النص ومدى استيعابها لمقومات جديدة تغني رصيدها الدلالي، ثم التدليل على استقلالية البعد الانفعالي، وتميزه عن البعدين التداولي والمعرفي، عن طريق توظيف مفهوم التطويع التلفظي، وذلك ببيان دوره في التأثير على المتلقي وبيان المسار الاستهوائي[*]، والترسيمةالاستهوائية.

---

(1) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص 28.

(2) ألجيرداس، ج، غريماس، وجاك فونتاني، ص 31.

(3) الزبيدي، تاج العروس، ج15، ص536-537.

(*) يتطلب هذا التحول في الحالة من قبل الذات المستهوية برنامجا استهوائيا، وهذا يفترض أن يكون العامل الذات محفزا من المرسل، يقنعه فيقتنع بالإنجاز، نسمي هذه العملية تحفيزا أو فعلا للفعل، حيث قام المرسل المحفز (البنوة) بإقناع معنوي للذات (المحب)، ولابد بعد ذلك للعامل الذات المستهوى من تملك الشروط الضرورية لإنجاز الفعل، وفق قيم جيهية مجملة في أربع قيم: وجوب الفعل، والقدرة على الفعل، ومعرفة الفعل، وإرادة الفعل، وتسمى هذه الشروط والقيم الجيهية قدرة، أو كينونة الفعل.

كما أن مقولة الاستهواءphorie هي مقولة مركزية في كل البناء النظري الخاصبالأهواء ودون تحديد موقعها ضمن هذا البناء، فإننا لن نستوعب الأسس التي انبنت عليها السيمياء الخاصة بحالات النفس؛ ذلك أن الاستهواء لا يختلف كثيرا عن المستوى السيميائي السابق عن التجلي الخطابي في سيمياء الفعل. يتضمن أشكال الوجود المجرّدة للأفعال التي ستتحقق في مستوى سطحيّ تدركه العين بشكل مباشر، إنه بذلك رديف لمقولة "التوترية" و"التوتير" و"المآل" وكل العناصر الدّالة على سيرورة تقود، ضمن مسار توليدي، من المتّصل إلى حالات الانفصال التي تمنح وحدها الهوى فرصة التحقق في نسخة خاصة به.

في دراسة من هذا القبيل تلجأ السيمياء إلى خلق موضوعها الممكن، ولذلك سعى كل باحث إلى إضفاء المشروعية للمصطلح المختار، يقول فريد الزاهي في ترجمته لقول غريماس وفونتاني: "يقدم الإحساس نفسه بالمرة كشكل للوجود بديهي سابق على كل بصمة وموجود بفضل تحييد كل أشكال العقلانية، فهو حسب البعض يتماهى ومبدأ الحياة نفسه. وإذا نحن وضعنا الهوى فيما وراء انبثاق الدلالة وجعلناه سابقا على كل تمفصل سيميائي في شكل "إحساس" خالص فسيكون الأمر كما لو كنا نمسك بالدرجة الصفر للحيوي، والمظهر الأدنى للوجود"[1]. فمقولة الإحساس تشكل الحد الأدنى الإبستيمولوجي الذي يتم عليه بناء الموضوع السيميائي، الذي "يتلخص في دراسة الآثار الخطابية لعملية الإحساس"[2].

كما نجد مصطلحا آخرا هو "الشعور"، والذي يدل في معناه اللغوي على العقل والمعرفة والإعلام والدراية "شعر به أي عقله، أشعره الأمر أعلمه"[3]؛ فالمعنى لا يدل على ما تقوله الكلمات فحسب، إنه بالإضافة إلى ذلك وجهة نظره أي قصديته وغايته، كون الانفعال طاقة حسية دنيا، وهو ذاته ما أقره الباحثان في هذا الفرع السيميائي[4]. واستنادا إلى هذه الرؤية، تبحث السيمياء في ذاكرة الهوى، وفي تحقيقاته وفي قدراته على توليد نسخ فرعية هي المدخل الأساس من أجل تحديد حالات الانفعال المعتدل.

إنالهوى شعور يدفع أو ينزع إلى الفعل، ويعد بمثابة أهلية تمكن من الفعل أي ما يسعف على الانتقال من إرادة الفعل إلى القدرة على الفعل. وهكذا يعتبر الكون الاستهوائي امتدادا للكون الجهي. وفي هذا الصدد يبدو من الضروري الاستعانة بتنظيم جهي للكينونة، وإن كان مستقلا عن الفعل المحتمل فهو يعتبر عدة جهية محددة للهوى بصفته أثرا معنويا؛ فهوى الاندفاع يعتبر طريقة في الفعل، ويشمل على «فائض جهي» (يجمع بين إرادة الفعل والقدرة على الفعل (يمكن من توقع الإرادة والقدرة والمرور إلى الفعل)، وفي هذه الحالة

---

(1) فريد الزاهي، نفسه، ص44.

(2) فريد الزاهي، المرجع عينه، ص44.

(3) الزبيدي، تاج العروس، ج12، 177.

(4) ينظر: غريماس، وجاك فونتاني، المرجع نفسه، ص 18

تكون الذات منفصلة عن موضوعها (جهة: معرفة عدم الكينونة)، ومتشككة من النجاح في مهمتها (القدرة على عدم الكينونة) ومصرة، في الآن نفسه، على إدراك مبتغاها (إرادة الكينونة)، فعلى الرغم من غياب إرادة الفعل بسبب المعوقات فإن العنيد لا يتخلى عن برنامجه (مشروع الفعل المحتمل)، فالأمر يتعلق بفائض جهي هو الضامن لمواصلة الإنجاز، وحضور هذا الفائض هو ما يفرض علينا صياغة عدّة هووية من خلال حدود تنظيم جيهي للكينونة، لا من خلال حدود الفعل.

ومن خلال هذا، تتضح بعض المفارقات: تخرج «إرادة الفعل» عن «عدم القدرة على الفعل»، وتزداد قوة داخل تنظيم جيهي للكينونة. وهو ما يقتضي الافتراض بوجود تركيبين يهم أحدهما التركيب الجيهي للفعل، ويخص ثانيهما التركيب الجيهياهووي. وفي حال هوى «العناد» تكون «أهلية الفعل» مجرد صورة افتراضية أو تصاورا؛ ذلك «أن العنيد يريد أن يكون، داخل ما سميناه التصاور الهووي للعناد، « ذاك الذي يفعل»، وهو ما لا يعادل «يريد أن يفعل»[1].

وينشطر العقل إلى محتويين، وهما الأفكار (العقل) والإحساسات (الأهواء)، وما يميز المرء عن غيره من الكائنات هو ما يتمتع به من رد فعل طبيعي إزاء كل ما هو طبيعي، ومايجعله يستجيب للأحداث التي تؤثر في حساسيته، ويلعب الألم والمتعة دورا كبيرا في دعم الانسجام والتوازن بدلا من القطيعة والعماء. وهكذا يضطلع الهوى بالتنظيم الذاتي الذي يحفز الفرد على استعادة توازنه في الحياة وتحويل إخفاقاته وإحباطاته إلى قوة[2].

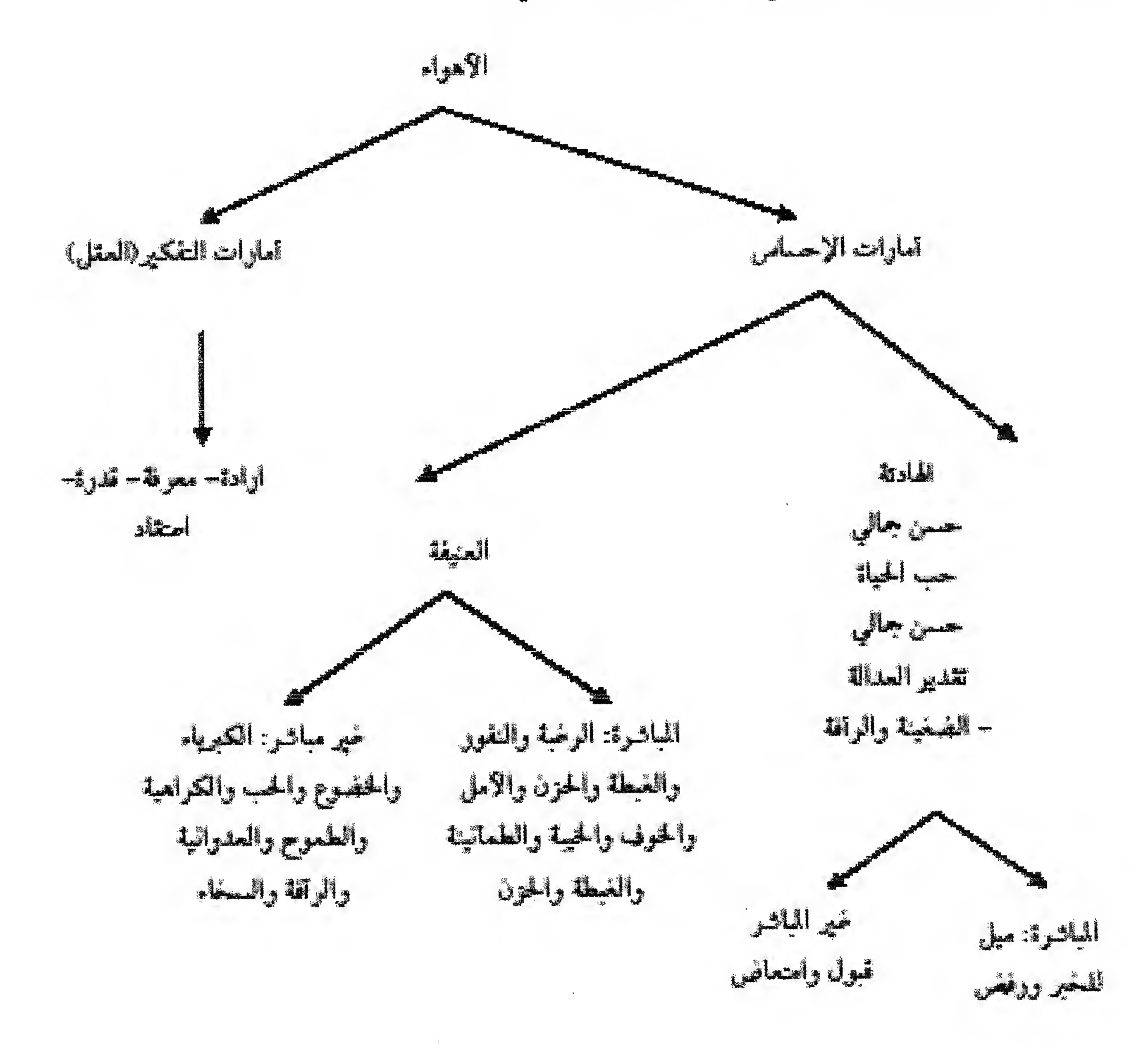
وعليه يتوجب على كل دارس باحث التعامل مع المصطلح كعائد إحالي على الوجدان والطاقة الشعورية التي يملكها وكذلك على البنية الذهنية والتركيبية النفسية وغيرها ذلك، وهذا ما يحتم عليه التعامل مع مصطلح دون مصطلح آخر؛ فمفاهيم مثل: الرغبة، النظام، المجتمع، الوحدة، الفضاء، ..إلخ، هي مفاهيم محكومة في وجودها وأشكال تحققها بمجموعة من المتغيرات التي يعود بعضها إلى الدائرة المفهومية ذاتها ومنها ما يعود إلى

---

(1) غريماس وفونتاني، نفسه، ص 116.

(2) محمد الدّاهي، سيميائية السرد، ص 61.

المتغيرات الثقافية بتميّزاتها الجغرافية والمناخية والعقائدية ومنها ما هو مرتبط بالأساس اللغوي ذاته، أي ما يتعلق بالوحدات المعجمية ووجهها التركيبي والأمر ليس مختلفا في حالة التسمية والتعريف أيضا.وتتنوع الأهواء فيها كالآتي:



لقد تصوّر غريماس وأتباعه-من خلال هذا التقسيم-إمكانية وصف سيرورة بين أبسط الأشكال الوجودية للقيم وأكثرها تجريدية تقود إلى مستويات تتميز ببعد تشخيصي مرئي ومتحقق في فعل إنساني مدرج ضمن وضعيات تستوعب هذه القيم وتمنحها وجودا مخصوصا ولقد أطلق على هذه السيرورة المسار التوليدي وهذا المسار دال في الوقت ذاته على ترتيب خطي موجه نحو غاية، ويتحقق من خلال خطاطة سردية وعلى دينامية داخلية

تحدد النص (الواقعة) باعتبار تفاعل مستوياته لا باعتبار المضامين الدلالية التي يحملها؛ فالبنيات الأولية لا تتحدد من حيث وجهها الحقيقي إلا من خلال تجسدها[1].

ومنه يمكن القول، أن هوى السيميائيات هوى تركيبي دلالي لا يلتفت إلا للممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى (أي كما ورد في القواميس)، لذلك فهي لا تكترث لما تقوله الأخلاق إلا من حيث المسارات المحتملة، أي البرامج والعلاقات البيعاملية (inter actant) التي يمكن أن تولدها الإدانة أو التثمين[2]؛ أين يمكن أن يتعالق الهوى والفعل، ولكن هذا يكون دون تجاهل أن هوى الذات يمكن أن يكون حصيلة فعل، إما فعل الذات نفسها وإما فعل ذات أخرى (الانتقال إلى الفعل) عبر عمليات: التحريك-الإغراء-التعذيب-التحري-الإخراج. الخ.

وإذا تمّ تبني مصطلح "سيمياء الشعور" التي في نظرنا تتشكل من نظريات وأكوان شعورية انفعالية تنتظم وفقها ثقافات بأكملها، فتحدد العلاقات بين الإرادة والواجب، والعلاقة بين نظرية الحاجة ونظرية الرغبة، داخل أنساق فلسفية ومعرفية، بمؤثرات البعد التداولي[3]، أي أن سيمياء الشعور تحتفي بالتلفظ، وبتداولية اللغة المعبّر بها، إنه مصطلح يستجيب للضغط الجّمعي ولمتطلبات الحاضر وأن نفس السلسلة تعرف تبدل وتحول مع مرور الزمن.

ويثير هذا المصطلح أسئلة ذات علاقة بتنويع الحاجات الإنسانية وطرق التعبير معها وبلورتها في نسق فكري محدد، لأنه مصطلح ذو كيان ومحمّل بتاريخ ورؤى وأنماط اشتغال وأشكال وجودية يتوجب على كل من يتعامل معها معرفتها وتصورها وفهمها والتفاهم معها وبها حتى يضعها في النسق المعرفي الصحيح، وحتى لا تحدث فوضى عارمة في مجال البحث الموظفة فيه.

---

(1) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص 25.

(2) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص 11، وينظر من نفس الكتاب ص108.

(3) غريماس وفونتاني، سيمياء الأهواء، ص 144.

وينبغي على السيميائيين إعادة النظر في تنظيم المسار الشعوري التوليدي الذي يمثل حالة افتراضية ونشاطا قيد الانجاز، وأن يعملوا بهذا الصنيع، على تصحيح مكامن الخلل وتعزيز مواطن القوة، حتى تغدو النظرية خطابا منسجما وشاملا، ذلك أن المنطقة الأكثر فاعلية في المسار التوليدي هي الفضاء الوسطي الذي يتموضع بين البنيتين السطحية (المكون الابستمولوجي) والعميقة (المكون الخطابي)، ويهم أساسا النمذجة السردية وتنظيمها العاملي أي ما يميز العامل بفعله وحده (وليس برواسبه النفسية)، وهو الشرط الأساس لتطوير سيميائية العمل، في سبيل الوقوف على بعض "التمفصلات الممكنة بين عالم الشعور وعالم الإدراك الحسي، غير المعروفة بعد في السيمياء معرفة جيدة"[1]

فإذا كان غريماس قد اهتم في تصوراته الأولى بالعام، فبحث في السردية الموجهة لكل الأفعال الإنسانية، التي تشكل البنية العميقة لهذه التجربة أو القدرة الكامنة، فإنه في سيمياء الهوى، اعتمد الخطاب والتجلي، أي التفرد، وهو بذلك انتقل من البحث في العام، إلى الكشف عن المخصوص، وفق سيمياءالتلفظ أو ما أطلق عليها (Sémiotique situationnelle) أي سيمياء المواقف أو سيمياء التفاعل، والتي تهتم بالانتقال من الأمر الذي يجمع إلى المتفرد الكلامي الخاص، الذي يفرق الذوات بعضها عن بعض ويميزه، والتي تضع في الحسبان مشكلة انبثاق المعاني والتسييق (La contextualisation)، أي وضع الظاهرةفي علاقة مع إطار مرجعي من أجل وصفها وتقييمها[2]؛ وذلك في سبيل أن لا نقع في خطأ التأويل النابع من أهوائنا؛ ذلك لأن البحث عن المعنى(أوالتأويل) في التعبيرات الإنسانية الاجتماعية (الكلام- السلوك-المظهر-الانفعالات-المشاعر- شبه اللغة...الخ) مصدره الأساس هو الاتصال البين-ثقافي[3]، كونها تراعي السياق اللغوي المعياري والموقف الثقافي الاجتماعي في التحليل.

---

(1) جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، سورية، ، ط1، 2003، ص219.

(2) ينظر: أ.د.ألكس مكيلي، الوجيز في سيمياء المواقف، ترجمة: وحيدة سعدي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 2008، ص11. وما بعدها.

(3) ينظر: أ.د.ألكس مكيلي، المرجع عينه، ص175.

هذا نموذج فقط لما يمكن أن يكون عليه حال المصطلح عندما ينظر إليه باعتباره دالا لغويا فحسب دون الاهتمام بأصوله المعرفية التي يشكل التأمل فيها البداية الصحيحة نحو استيعاب فكر الآخر واستنباته في تربة جديدة لكي تكون له مردودية حقيقية، فالتلاقح المعرفي بين الحضارات لا يمكن أن يكتفي بنقل الدوال المعزولة عن سياقها الثقافي فيما يهم ليس ما يرى بالعين، وإنما الأهم هو أن نتعلم كيف نرى.

وبداية الرؤية اختيار المصطلح العلمي المناسب، إذ يمارس المصطلح دورا أساسيا وفاعلا في تكوين المعرفة، وفي ذات الوقت يمكن القول أن حقل هذه المعرفة التي يتشكل فيه المصطلح يعمل على توجيه مفهومه وتحديد دلالته.كما بات معروفا "أن المعرفة التي هي خلاصة الممارسات العقلية للإنسان تتشكل ضمن أطر ثقافية وحضارية محددة، وتدخل في علاقة حوار ومثاقفة مع أطر ثقافية وحضارية.."[1].

ليدخل الآخر مؤثرا في إضفاء دلالات أخرى على المصطلح، أو مخلخلا الدلالة القارة له، كما حدث مع هذا المصطلح، ونشير في هذا المقام إلى هيمنة الثقافة الغربية والتي هي مظهر من مظاهر" المركزية الغربية" على آلية عمل المصطلح في الدراسات العربية بل في الثقافة العربية ككل، الأمر الذي يجعلها تزيح كثيرا من دلالاتها التي كانت قد تشكلت على وفقها في الأصل.ونعتقد أنه لا يستقيم صرح أية ثقافة ما لم تفلح في "إنتاج معرفة خصبة وجديدة، توجهها اصطلاحات واضحة الدلالة"[2].

وهذا ما يبعد مظاهر عديدة كاضطراب دلالة المصطلح، وتعارض مفاهيمه، وشيوع الغموض والقلق في التراسل العلمي بين مصادر المعرفة، وجهات التلقي، الأمر الذي يعرض تراكم المعرفة ذاته إلى كثير من الصعاب منها: (عدم استقرار المفاهيم- واضطراب الوصف- والخلل في الاستقراء- والخطأ في الاستنباط واستخراج النتائج...الخ).

---

(1) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999، ص95.

(2) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية..، ص96.

واستنادا إلى ذلك، يمكن القول إن القضايا التي يثيرها المصطلح، قضايا لا تخص الدوال اللغوية فقط، بل تعود أساسا إلى الأصول المعرفية الذي تسند المصطلح وتحدد هويته ومردوديته العلمية في تربته القديمة والجديدة على حد سواء؛ ذلك أن كل مصطلح لا يدرك إلا من خلال موقعه داخل تصور نظري يمنحه مشروعية الوجود والاشتغال، وهي حقيقة تضمن وجود خصائص معجمية ومكونات دلالية داخل المصطلح، وهي ذات تفاعل مع ما أحيط بها من مكونات ثقافية و منطقية.

والبداية أيضا أن يكون لدينا - في أقسام الآداب واللغة العربية- اختصاصٌ اسمه (علم المصطلح) يدرس فيهالطالب الأصول المتّبعة في وضع المصطلح، ولا يعمل الباحثون الذين يتخصصون في هذا الحقل إلا في المصطلح، بل والأكثر من ذلك، وضع مادة مستقلة في أقسام اللغة العربية وآدابها تتضمن أبرز المصطلحات التي سوف تواجه الطالب خلال فترة دراسته الجامعية.

ومن منطلق التعامل مع هذا المصطلح، نقول أنّ الترجمة تثير العديد من الإشكاليات المعقدة مثل: إشكالية العلاقة بين اللغات، وعلاقة اللغة والفكر، وإشكالية علاقة الفكر والعالم الخارجي (أو المرجع)..الخ، كونها نشاط مفاهيمي ومعرفي معقد ومتشابك مع تصورات العالم. كما أنّ مصطلح الحداثة نفسه في تلبسه بمصطلح المعاصرة على الأرضية الفكرية العربية بهشاشتها، هو الذي سيؤدي إلى انهيار صرح المفاهيم التي لم تخرج عن رقعة هذه الهشاشة والتلبس، التي شيدت عليها. ويضعها برمتها أمام مأزقها وحتمية أزمتها،فمشكلتنا الرئيسية تنبع أساسا من استخدامنا لهذه اللغة التي نترجم بها ونترجم منها.

فقلة الأبحاث الجادة المتخصصة تستلزم مصطلحات خاصة يتعين على المترجم اشتقاقها أو توليدها بما تسمح به خصوصيات اللغة العربية وبدقة متناهية تحقق الغاية المرجوة، مع احترام خصوصية مجالات البحث، ففي سيمياء الشعور/ أو الانفعال، بعض المصطلحات خاصة بالسيمياء والبعض الآخر خاص بعلم النفس، ولكل منهما مشكلاته الخاصة؛ ليبدو السؤال الأكثر إلحاحا هو: ما الذي أنجزه أساتذة الجامعات تحديدا؟ وما هو دورهم في تنشيط الحركة العلمية؟ وما الذي أضافوه إلى ما كان سائدا؟ وما الإضافة المعرفية

والكشف المعرفي التي تشكل حصادا في اللحظة الراهنة؟ إنّ هذا لهو السؤال الجوهري الذي يستطيع أن يشكل مصدراً لأجوبة مفسرة، في سبيل الحدّمن المصطلحات المتعددة التي تطلق على الظاهرة الواحدة والمفهوم الواحد.

فهل سيحدث النقد الأدبي نقطة نظام وتصالح مع الذات والآخر الذي يمدّه بالمعرفة ويدخل معه في حالات تفاعل، ليحدد سيره المنهج الدقيق.ومتى سيتخلص النقد المعاصر من الآفات التي تنهش في جسده، وجعلته أسير حالته الراهنة؟

كما أنه لا يوجد اليوم قواعد واحدة ناظمة لوضع المصطلح في اللغة العربية، وإذا وُجدت بعض هذه القواعد التي سعت مجامع اللغة العربية لإرسائها فإن كثيراً من العاملين في حقل المصطلح لا يلتزمون بها؛ إذ هناك ترجمات متعددة للمصطلح الأجنبي الواحد، سببها عدم تنسيق محدد مسبق متفق عليه؛ وهذا يعني أن اللغة العربية تعاني من فوضى النقل، واتساع مجالات الترجمة وتبانها لمّا تزاوجت بفعل التأويل وما أدراك بالإشكاليات التي يطرحها هذا الفعل، فباتت ترجمة الكلمة الواحدة متغيرة من بلد إلى آخر ومن باحث إلى باحث آخر؛ إذ قد يدل المصطلح الواحد على دلالات مختلفة قد تصل حدّ التناقض أحيانا، وذلك حسب انتماء المترجم وانتماء المصطلح إلى هذا التصور النظري أو ذاك، واعتقادنا إزاء ذلك، أن نشاط الهيئات والأطر التقليدية التي تجتمع دورياً أو بمناسبة لن يجدي نفعاً طالما لم يجتذب نحوه معشر الميدانيين نقاداً ودارسين ومُدرّسين وأهل كفاءة وتخصّص، ولم يشركهم في مناقشة الملف وطرح المسائل والبحث عن البدائل ثم طالما لم تنهض الإدارات السياسية بما عليها.

فمن المشكلات التي يعاني منها المصطلح العربي بعامة والنقدي بخاصة وجود باحثين غير متخصصين يساهمون بوضع المصطلحات ويمارسون استخدامها. وتبرز المشكلة هنا في عدم قدرة هؤلاء على وضع المصطلح الصحيح في صيغته الصحيحة، وسياقه المناسب، لأنهم غير خبيرين به، إلى جانب أن عدم تقديرهم لأهمية المصطلح يدفعهم إلى الاستغراق في إنتاج مصطلحات كثيرة قد لا تكون هناك ضرورة لإنتاجها مما يؤدي إلى الفوضى والتعدد، كون النقد العربي يعتمد أساسا على نظريات نقدية مختلفة وافدة أساسا

من الغرب، ومنتجة في عالمنا العربي إما من خلال الترجمة، أو من خلال دراسة نقدية حولها تؤيدها أو تنقضها.

فماذا سيقال إذا أضاف النقد، وإحدى مهامه التفسير، الغموض الى ما هو غامض؟ ولعل السؤال الذي يثار الآن حول ضرورة النقد لم يأت من فراغ، ولعله أثير بعد شيوع تلك الكتابات النقدية التي لا يفهمها الا من كتبها وقلة اخرى تخرج منها دائرة المهتمين بالأدب ودارسيه ممن لا يربطونه بالفلسفات المعاصرة ويدرسونه مقترنا بها، وكل الأمر يعودإلى اختلاف واضح حول النظم الاصطلاحية في تلك المحاولات، حينا، وغموض وعدم تمكن من فك تلك النظم، حينا آخر مما جعل تلك الجهود صرخات مخنوقة لا صدى لها، وهو ما يمكن توقعه لأية محاولة جادة تنهج المنهج ذاته.

وذلك في الوقت الذي كان النقد العربي مطالباً بتجاوز مراحل الاستيراد والاستلاب والتماهي، إلى مراحل إنتاج مفاهيمه وأدوات إبداعه، وخلق جهازه المصطلحي النابع من رؤيته وتجربته، بعيداً عن التلقف والتلفيق، ذهب في طريق انغلاق أبحاثه على نفسها، وإلى صعوبة استيعابها من قبل المتلقّي الآخر حتى لو كان متخصّصاً، ومن ثم إلى قلّة فائدتها العلمية.

نشير في آخر الأمر، إن أمس ما تحتاجه الثقافة العربية الآن، هو أن تراجع ذاتها، مراجعة انتقادية، لتخلص إلى تصفية المنظومة الاصطلاحية التي تستعين بها، عسى أركانها أن تأتلف وتكوّن نسيجا معرفيا، تتجانس فيه الفروض، ويتضح فيه المصطلح وتستقر فيه إجراءات المنهج، لتخلص إلى ثقافة تتكافئ فيها الإجراءات بالنتائج؛ لينتهي بذلك الانشطار الحاصل الذي أخذ بشأن المنظومة الاصطلاحية العربية على مستوى النقد العربي، وجرّها في أزمة تتضاعف يوما بعد يوم، ولهي بداية لحدث الموت المرتقب، الممزوج بغصة الخروج من التاريخ الأدبي والمعرفي للإنسانية كطرف فاعل إلى طرف مفعول فيه، يعيش على لحظة الماضي، ويقتات من فتات الآخر.

إنّ الحال العلمية عندنا تشكو من عديد من الأمراض منها: التكديس بدل التنظيم، والجمع بدل البناء، والتقليد عوض الاجتهاد، والفردية بدل الجماعية، والارتجال بدل

التخطيط، والفوضى عوض النظام، وغير ذلك من المظاهر المرضية التي تعرقل سير البحث العلمي، والتي ساهمت بشكل فعال في فوضوية البحث على كل المستويات (المصطلح والمنهج والمعلومة..)، وإزاء كل هذا هل سيحدث الدارس أو الباحث العلمي العربي لحظة التصالح مع الذات، ويحقق نقطة نظام بناءة، ليفكر قبل السير في عملية السير ومراحله وكيفية تحققه وآلياته، الأمر الذي يدفعه إلى الاجتهاد والتحكم من المعلومة قبل إصدار الأحكام، أم أننا سنظل سائرين وكفى وحسبنا أننا نسير.

ثانيا: الاشتغال السيميائي للأهواء في الخطاب الأنثوي

قراءة في المجموعة القصصية:

- "شهرزاد تبوح بشجونها"-

قبل البدء: يعدَ خطاب السرد القصصي خطاب الإفضاء البوحي بلا منازع، ولاسيما خطاب حواء الحالمة أحيانا والغاضبة أحيانا أخرى والمضطهدة أحيانا ثالثة، والثائرة أحيانا رابعة وهكذا، كونها حواء الأحاسيس المجتمعة؛ فمن خلال هذه الميزة استطاعت حواء أن تبرز كصوت سردي مميز، جاءت القصة -فيه- خطابا سيميائيا لتمظهراتها الهووية، فخلقت مساحات،لا بأس بها، يظهر فيها ومن خلالها الهوى كموضوع أساس لفرع معرفي سيميائي حديث سمي سيمياء الأهواء وعليه، تحاول هذه الدراسة استنطاق الإفضاءات البوحية واستجلاء التمظهرات الهووية في خطابات أنثوية مختلفة خطتها لنا(29) شهرزاد عربية، فانتظمت في المجموعة القصصية المعنونة "شهرزاد تبوح بشجونها".

وسيمياء الأهواء/ الهووية (Sémiotique des passions) من الأبحاث الحديثة في الدرس السيميائي، كما سبق الذكر- موضوعها الهوى، إذ تحاول من خلاله ربط حركية العمل بحركية شعورية هووية موازية؛ "فالهوى ليس عارضا أو مضافا أو طارئا يمكن الاستغناء عنه أو التخلص منه، كما يمكن أن نتوهم، "لأنه جزء من كينونة الإنسان وجزء من أحكامه

وميولاته وتصنيفاته"[1]؛ وعن سيمياء الأهواء يقول غريماس: "إن بلورة سيميائيات للأهواء معناه الانحياز إلى تمثيل البعد السردي للخطابات التي يمكن اختصارها فيما يشبه منطقا للفعل، وفي تصور للذات التي ستكون محددة بشكل كلي من خلال فعلها والشروط الضرورية لتحقيقه"[2]، كما أن الحكم الأخلاقي لا ينصب على المشاعر في ذاتها بل يحكم على الفائض الانفعالي الذي يحوّل هذه المشاعر إلى هوى، والحديث عن الهوى "محاولة لتقليص تلك الفجوة الفاصلة بين المعرفة والحس"[3]؛ وفي نظرية الأهواء، يمكن القول أن البعدان الانفعالي والمعرفي ليسا متمفصلين ضمن البعد التداولي، الذي يحدد الجسد، والذي يحدد بدوره الذهن عبر معرفة انعكاسية للذات، في الوعي بالمصلحة(الجسد يؤثر ويتحكم في الذهن)، بل من خلال خلل في الاشتغال السردي.

أما الخطاب القصصي هو "خطاب التواصل على مستوى الجماعة، وهو خطاب تتعدد فيه الأصوات وتتنوع فيه المنطوقات والملفوظات اللسانية، وهو يعكس صورا لحياة الناس بمختلف فئاتهم الاجتماعية، ويتناول تفاصيل الحياة اليومية، وهو أقرب لأن يكون مرآة للجماعة والتواصل"[4]؛ فالقصة-كخطاب هووي جماعي-رسالة تحكي صيرورة وهووية ذات، التي تختلف وتتنوع بحسب الانفعال والتوتير[5].

ويقودنا الحديث عن الهوى إلى حديث آخر عن الاستهواء؛ ذلك أن الأخير هو المادة التي تتشكل منها الأهواء، فبدون هذا الاستهواء لا يمكننا الحديث عن الأهواء، كما أن الأخيرة هي وحدها ما يشير إلى وجود مادة سابقة على تحققها الفعلي؛ "إن الاستهواء هو القوة الانفعالية الكامنة، التي يستند إليها خطاب الأهواء، ليرسم عوالمه"[6]. و"قيمة القيمة"-في

---

(1) ألجيرداس غريماس وجاك فونتني، سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، ترجمة وتعليق: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2010، ص09.

(2) غريماس وفونتني، نفسه، ص145.

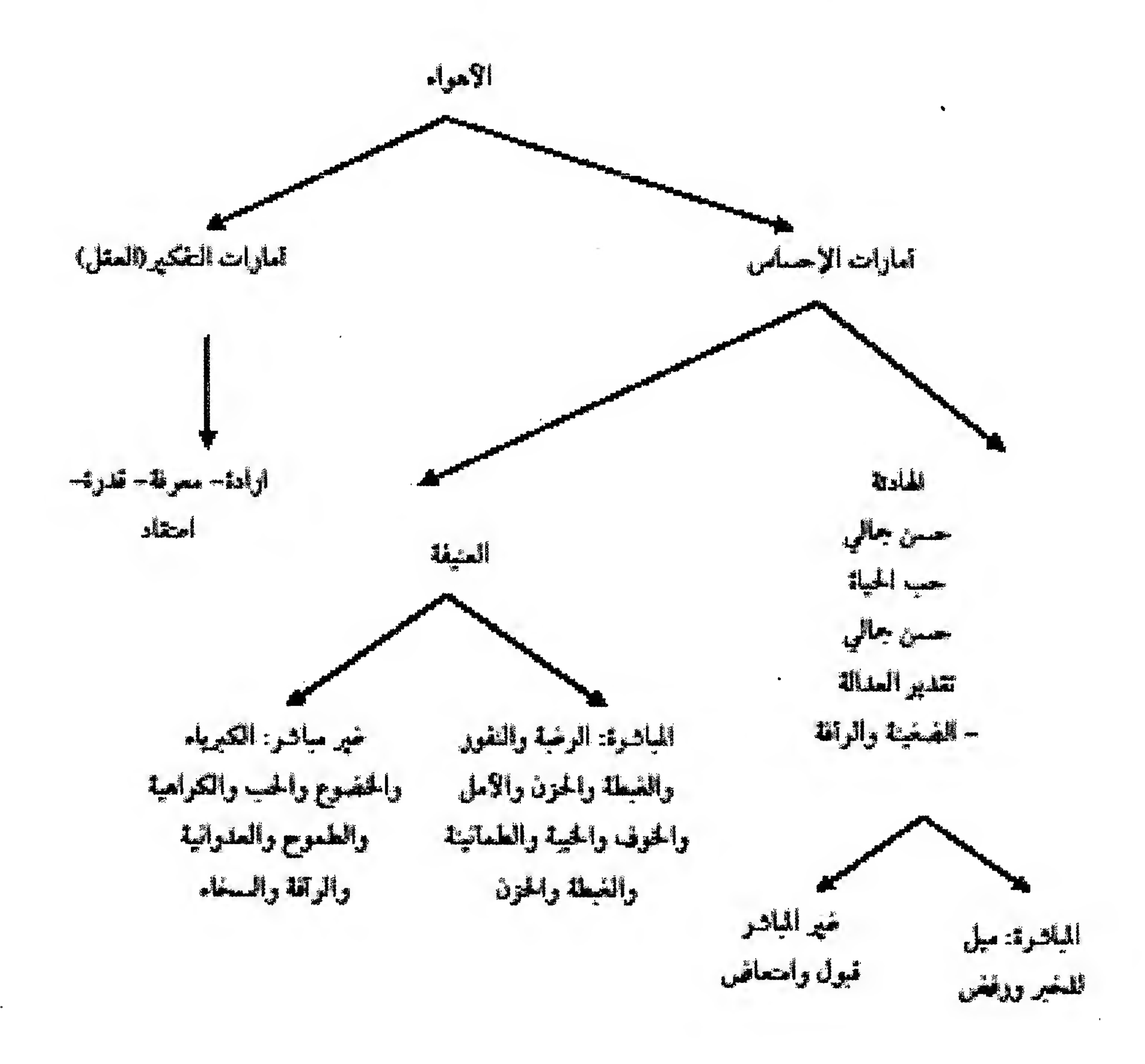
(3) غريماس وفونتني، نفسه، 13.

(4) يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص315

(5) ينظر: محمد الداهي، سيميائية الأهواء، عالم الفكر، العدد3، المجلد35، يناير.مارس2007، ص215.

(6) غريماس وفونتني، نفسه، ص 31.

ذلك- تدل على المحددات الانفعالية التي تفرض على الموضوع؛ ذلك أن القيمة التي تمنح في حالة الهوى إلى الموضوع لا تتحدد من خلال بعدها النفعي، بل من خلال ظلال دلالية أخرى من الطبيعة الانفعالية[1]. وعليه، تتنوع الأهواء فيها كالآتي:



ومنه يمكن القول، أن هوى السيميائيات هو هوى تركيبي دلالي لا يلتفت إلا للممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى (أي كما ورد في القواميس)، لذلك فهي لا تكترث لما تقوله الأخلاق إلا من حيث المسارات المحتملة،أي

(1) غريماس وفونتني، نفسه، 33.

البرامج والعلاقات البيعاملية(inter actant) التي يمكن أن تولدها الإدانة أو التثمين[1]؛ أين يمكن أن يتعالق الهوى والفعل، ولكن هذا يكون دون تجاهل أن هوى الذات يمكن أن يكون حصيلة فعل، إما فعل الذات نفسها وإما فعل ذات أخرى عبر عمليات: التحريك-الإغراء-التعذيب-التحري-الإخراج..الخ.

1- شهرزاد تبوح بشجونها والكتابة العربية:

"شهرزاد تبوح بشجونها" هي مجموعة قصصية تتألف من(38) قصة ل(29) قاصة عربية كانت كل واحدة منهن شهرزاد مكانها ووطنها وأهوائها، اتخذت في كل نبرة من نبرات قصتها دور البوح والكشف الصريح لخفايا وخبايا أمور رأتها هي وحدها بحسها الأنثوي، واستشرافها الطفولي، وصوتها الصارخ الفاضح، لإفشاء أسرار وقضايا مجتمعها؛ حتى تقدم رؤية، وتجسد ضميرا حيا، وتحدد منظورا خاصا في كتابة جاءت أكثر اهتماما بالقلق النفسي والتوتر العائلي، وبالتجريب المتواصل للأشكال والاستبطان العميق للذات و"التقطيع الواضح للأحداث مما يؤدي إلى التباس المعنى وضبابيته وكثافته وترميزه في الكثير من الأحيان"[2]، لأن" كل إمكان دلالي هو في الواقع الأمر استعمال خاص للكلمة"[3]؛ كما أن كل قصة حوت في طياتها صورة تقريبية للقارئ الذي يمكن استقبال نصها بشكله ومضمونه وإعطائه الفعالية المطلوبة[4] ضمن معطياته الدلالية، ووفق ما يعتمد عليه من فاعلية الحركة التركيبية، وشمولية داخل أواصر وحداته الهووية، التي تعمل الذات على تحريرها؛ كون

---

(1) غريماس وفونتني، نفسه؟، ص11، وص108 من نفس الكتاب.

(2) شهرزاد تبوح بشجونها، مجموعة قصصية (إبداعات قصصية لنخبة من كاتبات العربي)، الكاتب الواحد والأربعون، 15 يوليو200، الطبعة الأولى، مجلة العربي، كتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ص 07.

(3) سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س بورس)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص164.

(4) المصطفى الشاذلي، سيميائيات التلقي في مقاربة نص السيرة الشعبية(سيرة بني هلال أنموذجا)، من قضايا التلقي والتأويل، جامعة محمد الخامس، المغرب، مناظر رقم 36، ط1، 1994، ص 137.

"الذات في مرحلة التوتير(*) الأولي لا تتحدد إلا من خلال إرادة ومعرفة وقدرة واعتقاد، وهي الأدوات الضرورية لكل فعل ولكل كينونة"[1].

وشهرزاد هي الجرأة والتحدي، الساحرة بكلامها، الجذابة بحكاياتها، مبحرة دائمة بصورها وأهوائها وعواطفها في تلك الذهنية الجماعية، وفي طرقات ودهاليز وعائلات الوطن، تعبر عن زمن فات وتستبق به آخر آت، وكأن الكلام تعدى ذاته، بل سما فوقها حتى امتلأ بالصمت ونطق بليغا، ليدخلنا كلام شهرزاد في فروق تمييزية بين المسموح والمحظور؛ إذ كتبت هذه الافضاءات البوحية لتتعدى كل كلام، فتعبر عن كلام مقبور خفي ومخزون داخل ذاتها.

وعليه، ستطرح مجموعة "شهرزاد تبوح بشجونها" القصصية قضايا المرأة أو شيئا منها أو أمورا تتعلق بها، تنطلق كل كاتبة فيها من ثقتها بنفسها وباكتمال إنسانيتها، وقدرتها على بناء موقعها الفني الواضح[2] والعاطفي في نص قصتها؛ "الذي يحتوي على تعليمات محددة (instructions inter précatives oréenees)، وموجهة عبر أنساق لغوية ودلالية معينة، كما نجد تعليمات تأويلية خارجية تتسم بالملاءمة والتضامن والانسجام"[3]، الأمر الذي سنسعى إلى بحثه في محاولة لضبط المسارات والأنماط السردية المحققة على مستوى قصص المجموعة.

إنّ شهرزاد العربية في هذه المجموعة – تعطي تصورها للعالم وترسم صورتها فيه؛ فالأمر لا يقتصر على مجرد البوح الأنثوي؛ بقدر ما يرتبط بالحضور الفاعل في صناعة الوجود عبر الكتابة، وتكييف قوانينه وقراءة أحداثه بعيون أنثوية؛ فهي رؤية نقدية للواقع والحياة، و"النقد صورة لمعاني الحرية وتقييم الحضارة التي تتجلى في مختلف أشكال التعبير

(*) التوتير هو حالة لاحقة للاستهواء، وهو تصرف في المادة الانفعالية، وتوجيهها نحو التحقق، ذلك أن الاستهواء يختص بالجسد المحسوس، في حين يتكفل التوتير بحقل التوترات التي تندرج ضمن الجسد.

(1) غريماس وفونتني، نفسه، ص33.

(2) ينظر: بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2، 2002، ص 167.

(3) المصطفى الشاذلي، نفسه، ص 132.

والسلوكيات الاجتماعية[1]، والتي نحاول بحثها في إطار ما سمي المسارات السردية والأنماط السيميائية في أبحاث فلادمير بروب (Propp) والجير داس جوليان غريماس (A.J.Greimas) وجاك فونتني (Jacques Fontanelle).

2- مسارات أهواء المرأة وعواطفها:

نشير بداية، أن ما هو أساسي في دراسة الهوى" ليس التعرف على العلامات الدالة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها المعنوية كما تحقق في الخطاب"[2]، والنموذج العاملي (modèle actantiel) في هذا يتحقق بذات ترغب في امتلاك موضوع تلبية لحاجات مرسل، ومن أجل غاية (مرسل إليه)، وتصادف في طريقها من يمد يد العون" مساعد"، ومن يحاول منعها من الوصول إلى موضوعها"معيق".

وتحاول الكاتبات في المجموعة إرسال دلالات وأبعاد وأهواء تكشف مفارقات ممكنة، تشهدها الحكاية، من واحدة إلى أخرى، بل حتى على مستوى الحكاية الواحدة، وانتقال اللحظات الصدامية وتوزعها المباغت والخفي، والتي تتجسد في عوامل محددة، فردية أو جماعية، مجردة أو مشيئة، ومؤنسنة بحسب تموضعها في مسارات سردية منطقية؛ لأن المرسل يطلب من الذات تحقيق موضوع لفائدة مرسل إليه[3]، في سيميائية هووية، تنبع من الأول لتصل إلي الثاني، يجانبهما دائما مساند ومعارض.

ومن هذا المنطلق، يمكن تحديد أربعة مسارات هووية في هذه المجموعة القصصية:

أ- هوى الرغبة وإرادة التحرير:

تعيش الذات في مجموعة من قصص المجموعة رغبات متنوعة، تسعى بأشكال عديدة إلى تحرير روح الإنسان فيها، وإثبات الذات لكينونتها وخلاصها، ويبدأ هذا المسار بحكاية

---

(1) يمنى العيد، في مفاهيم النقد، ص 319.

(2) غريماس وفونتني، نفسه، ص10-11.

(3) ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هدوقة، عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 16 – 17.

الكاتبة سهير القلماوي -من مصر- "وحدي في الزحام"؛ أين نجد قضايا: الحراك الطبقي، وتحرير الروح منه، كانت مرسلا، جعلت الذات الكاتبة (شهرزاد) تبوح بموضوعات: الصراع وإثبات الذات، من منظورها الخاص، في تجربة حميمة لامرأة أرستقراطية أخفقت في حياتها الزوجية، فآثرت تحرير روحها -كفعل هووي- من قيود فرضتها العائلة والزمن، سابحة ضد التيار، عندما تقرر العمل؛ فهو قوة وثبات وإثبات؛ وفي المقابل تقع في صراع حاد يفرضه عليها الطرف المعارض، والمتمثل في التيار الإيديولوجي، الذي يريد للحي -حيث تعمل- أن يبقى على فقره.

وألفة إدلبي -من سوريا- في قصة "قضية خاسرة" تبوح بمسار يقترب من سابقه، ويتعلق بامرأة بسيطة عجوز طويلة عجفاء، صلبة العود، تعمل غسالة؛ إذ تقول: "أنا كنت أعمل غسالة وقد انقطع رزقي منذ اقتنى الناس غسالات الكهرباء، الله يقطع رزق من أدخلها بلدنا.."[1]، تعيش بؤسا شديدا هي وابنها، والذي يعمل حمّال، متزوج من امرأة بليدة لا تساعده، "فهي إما حامل وإما نفساء"[2]؛ فشهرزاد من خلال هذه الاستعدادات الهووية المتواصلة، تبوح بقضايا البؤس والفقر والحرمان الذي تحياه يوميا الطبقة العاملة في المجتمع من جهة، كما تبوح في نهاية هذه القصة بقضية "قلة الضمير لدى الطبيب"، والتي أصبحت ظاهرة متفشية في زمن الحضارة؛ فهم من حرموا الأم من ولدها ذي ستة أبناء، وقتلوه، وسرقوا ماله، الذي باع به أرضا ورثتها أمه، فشهرزاد في قصتها راغبة بعالم أخلاقي مثالي يحرر الروح الإنسانية من كل القيود.

ويستمر هذا المسار في القصة الموالية للقاصة ذاتها بعنوان "مفتاحان"، والتي تحكي فيها خواطر مهندس شاب لم يكد ينعم بثمار عمله في الكويت حتى عاد إلى أمه النازحة عقب النكسة من القنيطرة، ولما تطوع للعمل الفدائي وذهب لوداعها دست في جيبه تميمة تحتوي على مفتاحين ورسالة؛ المفتاح الأول لبيتهم في حيفا الجديد، حيث أجبروا على الهجرة منه ومات والده دفاعا عنه، والثاني لبيتهم في القنيطرة، كما كتبت له في رسالتها: "سأضع في عنق

---

(1) المجموعة، ص 27-28.

(2) المجموعة، ص 28.

كل من أولادك سلسلة فيها مفتاحان..على غرار مفتاحيك، كي لا ينسوا أبدا أن لهم حقا يجب أن يسعوا وراءه حتى ينالوه"[1]؛ هي صورة الأم المسيطر عليها هوى الاعتقاد بالحق، والتي ستسعى جاهدة إلى توريثه لأحفادها، والمتمثل في واجب استرداد الوطن المقدس، وحتى إذا كتبت القصة من منظور الابن، فإن بؤرة التركيز الوجداني فيها ينبثق من هوى أنثوي صارخ، ووعي عميق بقضية "الوطن". كما يبرز هذا التلبس بصورة مغايرة في قصة "مصري" للكاتبة زينت صادق، التي تصور حنين مغترب لوطنه ورغبته في العودة لتتحرر النفس من قيد الإحساس بالغربة.

ويستمر مسار "هوى الاعتقاد" كموضوع للذات في مسالك مختلفة تجسدها الأديبة "نعمات البحيري من مصر في قصتين "الفوارغ" و"سرقة امرأة وحيدة"؛ ففي الأولى تبوح القاصة بهم وطني يؤرق كل من يسمعه، وهو تواكل الشباب على الشيوخ، في واجباتهم، وفي الثانية، تحكي لنا شهرزاد قصة شاب يتقن السرقة، فقرر سرقة منزل امرأة تعيش وحدها وبلغة رائعة تصف لنا كيف يصطدم هذا الشاب بذكريات النضال والجهاد والبطولة لهذه المرأة والتي يجب على كل إنسان أن يفخر بها وبمعرفتها، فيخجل من فعلته ومن كلام بذيء كتبه لها في المرآة، فيعدل عن كل ذلك ويغادر المنزل وهو يتساءل كيف تجرأ وفكر في ذلك، لتجعل القاصة الذكريات مركزا للتحرر من ملذات دنيوية أبعدتنا عن المعنى الحقيقي للوطنية. وذات المسار في قصة "ثلج آخر الشتاء" لرابعة أبو دية (سوريا).

ويتغير محور الرغبة، في ذات المسار، لدى الذات إلى موضوع آخر، تحاول الكاتبة تحقيقه في قصة "عند الزاوية" لسحر توفيق (من مصر)، وهو القيم الإنسانية؛ إذ تجعل من الخبرة كقيمة إنسانية تسعى الذات المحققة إلى تجسيدها في حيز محدود جدا، هو زاوية كوخ صغير، كعلامة سيميائية لمحدودية مجالات حرية التعبير، أين يتسامر عجوزان حول مصر وقضايا الأمة وفلسفة الحياة، بتلك الوصفة الساحرة المسماة الخبرة، وتتساءل الراوية "هل وصل هؤلاء العواجيز الساحرون إلى مستوى المعرفة الكاملة"[2]؛ إذ ترغب الذات-هنا-في

---

(1) نفسه، ص 39.

(2) المجموعة، ص 221.

تذكير الجيل بأمور نسوها، ولا يكاد يذكرون منها شيئا، فالذاكرة هي خلاص تبحث القاصة عنه، وترغب في تجسيده.

ب- قلق العاطفة وأهواء الترقب:

القلق والترقب أهواء أخرى تحققت مسيطرة على جزء كبير من قصص المجموعة، حيث تسعى الذات من خلالهما إلى الإقرار والإبلاغ بعواطف تسيطر عليها وانشغالات خاصة لا تبارحها، والقلق أعم من الخوف أو الريبة، ويمكن اعتباره مكونا من المكونات التركيبية الأساسية للغيرة[1]؛ أين يقودنا محور الرغبة إلى حد آخر مختلف عن سابقه، عبر عملية تحول معينة تظهر فيه الذات، وهي تتوق إلى إلغاء حالة ما أوإثباتها أو حتى خلق حالات جديدة يحققها مسار سردي معين، بدايتها بقصة "المرأة الأخرى" للكاتبة "سميرة غرام"، ويكمن موضوعها كطرف في علاقة عنصرا داخل النموذج التكويني في مستوى تجريدي، في حين تحدد الذات باعتبارها الأداة المحركة للنموذج التكويني؛ فالموضوع -هنا- "يكتنفه نوع من الغموض نتيجة انتمائه إلى محور الرغبة ومحور الإبلاغ في الآن نفسه، فهو موضوع البحث داخل محور الرغبة، وموضوع للتبادل داخل محور الإبلاغ، وبما أن الرغبة تتحدد من خلال نفي حالة من أجل إثبات أخرى فإنها تعد تحقيقا لمعنمين متقابلين:

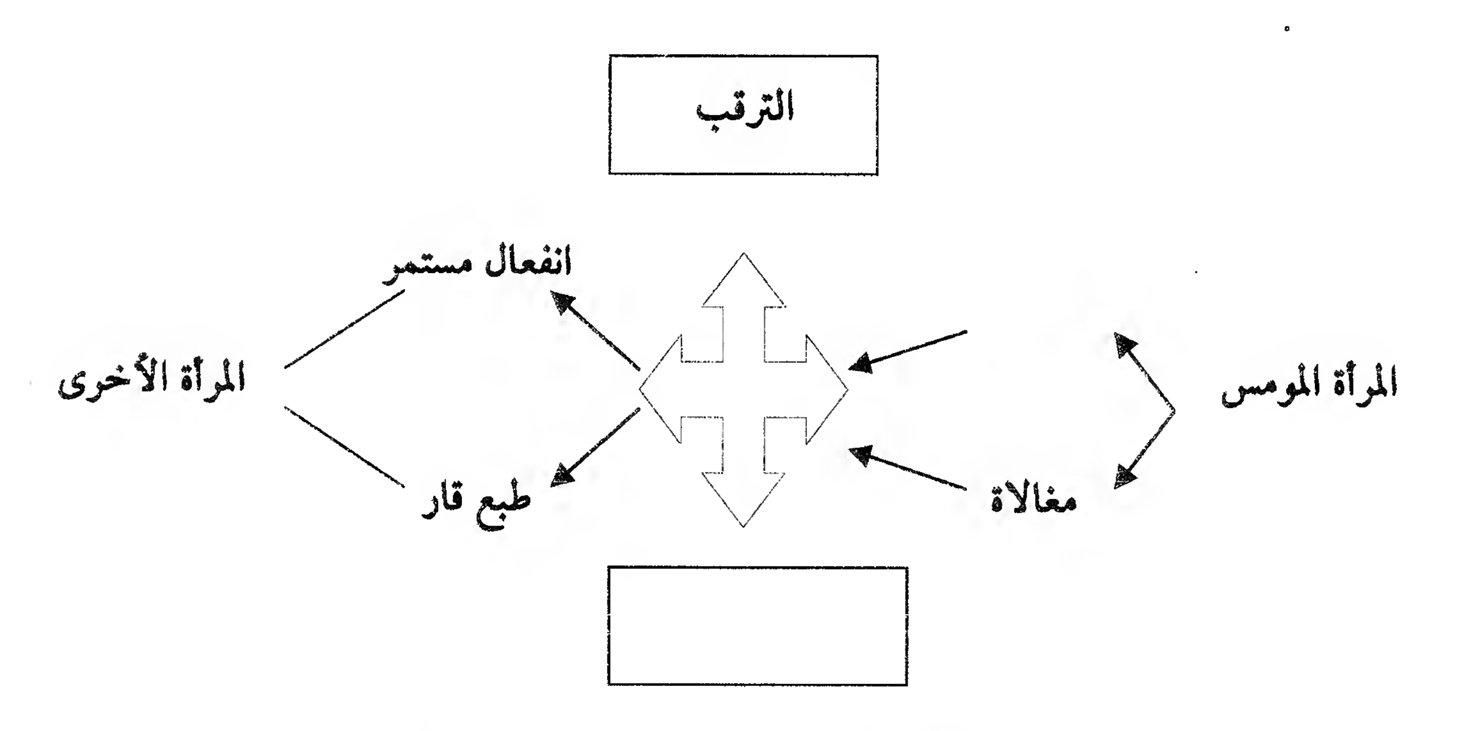
اتصال (م) انفصال[2].

وهو ما يتجسد في قضية شائكة تبوح بها شهرزاد، وهي امرأة، تشكل انفصالا واتصالا مع الذات (الرجل)؛ الذي يقارن على مستوى هذا النموذج التكويني بين المرأة المومس والمرأة الأخرى المتزوجة؛ لتتجسد بذلك حقيقة أن المواطن العربي لا يحسن إلا مهنة "المراقبة" والجلوس في الأماكن العامة شبابا وكهولا وشيوخا؛ والمرأة في مقابل ذلك يأكلها

(1) غريماس وفونتني، نفسه، ص260.

(2) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، تانفيست، مراكش، المغرب، ط1، 1994، ص50.

دائما الفضول، كما يقول بلغة القصة الرمزية: "ولكني لم أقم..وبفضول امرأة ضنية بتجارب السياحة بقيت أنتظر نهاية اللعبة"[1] وهي علامات تحيل كالآتي:



وكذلك في "القناص" لنهي إيراني (من لبنان)، التي تجعل من أحداث وقعت بين 1975 و1976، تجسيدا لهيئة الترقب والقنص، الذين يتقنهما بطل القصة، ويكون معه على متصلا بآلة المنظار، كعلامة سيميائية للترقب العربي، الذي يدور في كل الاتجاهات، وكل الأحياء والشوارع التي تخلو من مناظر الثورة والحركة. ويتعمق هذا المسار في وصف صفات الذات وهواية "المراقبة" في قصة "المقهى" لليلى العثمان (من الكويت)، التي تجعل من مراقبة أحذية المارة هواية، بل عمل بطل القصة الذي يمارسه بحيرة وتساءل، فيشعر بشعور كل من يرتدي هذه الأحذية، باحثا –في ذلك– عن العدل والرحمة؛ ليقول "نحتاج حينها لعمر بن الخطاب جديد" وبألم شديد يضغط على أسنانه، ويكوم قبضته: "والله حرام، قلة تلتهم موائد الخير، وكثيرون جياع"[2] ويذكر في آخر نهاره صور عاشقين يراهما كل يوم ولا يدري ما يرى فيها.

---

(1) المجموعة، ص25.

(2) المجموعة، ص 107.

والقاصة "فاطمة حسين" (من الكويت) في قصتها "الانفجار" كموضوع في حالة اتصال دائم مع الذات العربية، العاجزة عن الانفصال عن هذا الشعور، الذي يحياه الإنسان العربي المتصل بشكل دائم بفعل الرفض والانفجار الداخلي، فتجعل القاصة الوطن العربي بؤرة اتجاهات متعاكسة، كالصندوق الأسود المليء بالمآسي وحالات اليأس والضياع، والمواطن فيه غير قادر على فعل التغيير، تسيطر عليه أهواء الترقب والقلق المصيري.

ولم تبتعد "ملك حاج عبيد" عن ذات المسار للبنية العاملية (ذات/ موضوع) كثيرا في قصتها "في يوم بارد"، والتي تجعل من قطة تجوب الشارع في يوم بارد جدا، وتتهم البطلة بأنها من طردتها؛ فيعمد الجيران ورجال البوليس إلى توبيخها -صعودا ونزولا- رمزا تعبر به القاصة عن انشغال الشارع العربي وحكامه بالأمور البسيطة وترك الأهم.

كما في "تيمو" للكاتبة سحاب محمد نوري الصمصام (من سوريا) أين تعبر القاصة عن نفس الدلالات ولكن في مسار رمزي، تصور فيه تفشي الفساد والمحسوبية وعامل الوساطة حتى في عالم الحيوان؛ حيث تصور القاصة بطلها الذي يقدم للمحاكمة على سرقة دواء من طبيب بيطري يرفض إعطاءه إياه ليتركه إلى علية القوم.

وفي الخواء تبوح دلال بن حاتم (من سوريا) بقصة شاب كان كالحصان البري، يعمل ويكد من أجل عائلته بوظيفة رسمية وأخرى إضافية، أصابه مرض صعب تشخيصه، صار خواءً، تقول عنه شهرزاد "خواء من الخارج وخواء من الداخل، شيء وحيد فقط صغير بحجم الذرة يقبع في مكان ما داخل جمجمتي الفارغة يساعدني على التماسك ويمنحني بصيصا من الأمل"[1]؛ جاءت القصة بمجملها رمزية مجازية، تحاكي صورة المواطن العربي، الذي يعيش مقهورا في مجتمعه، أين تسرق أحلامه، ويستحيل مستقبله الواعد إلى طاحونة مدمرة في نقد اجتماعي وسياسي لمّاح للإنسان، في حالات قلقه.

ويستمر مسار القلق العاطفي، في قصة "كوريتياج" لليلى العثمان (من الكويت)، أين تصور قلق الضمير وصراع القيم؛ بلسان طبيب أشفق على زوج وزوجته على الأجرة العالية التي طلبت منهما، وأجرى لها عملية في المحظور، عوقب على إثرها، وفصل من عمله

---

(1) المجموعة، ص 91.

رغم سلامة الزوجة وعدم أخذه الأجرة، وهو يردد في أعماقه سؤالا طرح عليه:" أين ضميرك؟ ضميري، هل كان لابد من إقلاقه وزجه ليقف عقبة لحالة إنسانية؟"[1].

وقمة أهواء الترقب والقلق العاطفي، نجده في قصة "كابوس"، لمنى فريد (من الجزائر)، والتي تحكيها شهرزاد بلغة رمزية سيميائية، يصعب فهمها، تصور فيها بطلا لا يملك إلا قلمه، تضايقه السلطات، لأنه يلعن انقطاع الكهرباء المستمر، في حوار مع نفسه، متسائلا كيف سمع هذا الحوار الذي لم يصرح به إلى أحد؛ إن الكاتبة بذلك تجسد صراع المثقف والسلطة، كما في قصة "ستفعلون" تحكيها د.هدى النعيمي(من قطر) على لسان امرأة بسيطة "أم محمد" تعيش يوميات متشابهة، تصور شهرزاد من خلالها رتابة الحياة العربية، التي تسير في مدار واحد وهو "سنفعل" و"ستفعلون" عبر محاكاة فلسفية للخضر التي ستقطعها، ولبرامج التليفزيون التي تشاهدها، وحتى أفعال زوجها وأبنائها المتوقعة والتي لم يفعلاها بعد، في أجواء سادت فيها أهواء الترقب والقلق السيميائيين.

ج- أهواء الحب و انفعالات القهر:

مسار هووي آخر يكون-فيه-"الهوى نقيضا للفعل، لأنه يشوش عليه ويفسده ويغطي على جوانب العقل فيه"[2]؛ وعليه، تحاول من خلاله القاصة "سلمي شلاش (من سوريا) في "وتلطخ وجه الحب" تجسيد موضوع قصتها، فتحكي من خلاله اضطراب المشاعر في النفس البشرية، على لسان الذات، التي تصرح بحبها وتتجرأ على خطبة حبيبها لها بلا خجل ولا موارية ليرفض الطرف الآخر ذلك مصرحا "أنا لم أعدك بشيء"[3]، فيحدث انفصال الذات عن موضوعها، هي قصة صراع ترغب في تغيير الأفكار الجامدة.

وتستثير القاصة "ليلى العثمان" من الكويت في "حالة حب مجنونة" كوامن اللاشعور الجمعي للمرأة والرجل في المجتمع الكويتي قبل تحديثه؛ فتقدم رؤيتها من منظور صوت

---

(1) المجموعة، ص 173.

(2) غريماس وفونتني، نفسه، ص10. وينظر: ص101 من نفس الكتاب.

(3) المجموعة، ص 65.

يخاطب نفسه لعله صوت الفتاة التي تستحضر دوما صورة شاب مليح يملأ كيانها، اسمه "صويلح"، صديق شقيقها، والذي منعته الأم بصرامة من زيارة بيتها مجددا، لأن لها ابنة كبرت ونضجت، وحدا بذلك لكلام الجيران الذي بدأ يعلو؛ فيلجأ الشاب إلى حيلة "الجنون" حتى يتمكن من رؤية فتاته التي راحت تقول: "هكذا إذن يا صويلح، في ليلة واحدة تغادرك أساسات عقلك وتصير مجنونا"[1]؛ فتحاكي الكاتبة هذا الشعور بمهارة، خاصة عندما يبوح "صويلح" إلى الفتاة بسره وهو ادعاؤه الجنون، فيفاجئ بصدها وتهديداتها، وأمنياتها لو أنه كان مجنونا أكرم له من هذا العار. والكاتبة جراء هذا التصرف للذات التي ترغب في شيء، وتناقض ذاتها، بالانتصار إلى شيء آخر، إنما تنتصر إلى روح التقاليد، خاصة انتحار الشاب، في الأخير، جراء صد محبوبته له خوفا وخجلا.

كما يمكن اعتبار هذا تبريرا للتناقض الذي هو سمة في طبيعة الأنثى، التي تعيش بفلسفة عجيبة؛ إذ رغم نظرتها الثائرة والمتمردة على تقاليد تراها جائرة، إلا أنها تبقى أسيرة لها ومنتصرة، والقاصة بذلك تنشد صدقا مثاليا عارما في المجتمع، لا نجده إلا في المدينة الفاضلة، يمكن فيها وأد العواطف والمشاعر الفطرية المغذية لروح النساء والرجال معا. كما جاءت القصة بلغة تنبض بالحيوية، استطاعت القاصة من خلالها أن تسرد الأزمة الداخلية الشخصية بمنتهى الاستبطان والعمق.

كذلك تقدم فردوس فتحي ندا (من مصر)، في قصة "وجهها خلف الجدار" نقدا لهذا المجتمع، على لسان بطلتها (الذات) التي تتصل بشكل واضح مع جدتها (رمز الأصالة والتماسك بالعادات والتقاليد)، والتي راحت تتراءى لها خلف كل جدار تراه، أما مع أمها فالعلاقة بينهما هي القلق الذي يمكن أن يحدث انفصالا معها إذ يجعلها دائما في حزن عميق، يجثم على قلبها، تقارن دائما بين أمها وجدتها بين ما تقول الأم، وما علمتها إياه الجدة، بين ما هو كائن وترفضه، وما يجب أن يكون وتحبه ساعية لتحقيقه؛ إذ تشكل الفئة العاملية ذات/ موضوع -في هذه القصة-العمود الفقري داخل النموذج العاملي لها، لأنها مصدر

---

(1) المجموعة، ص 82

للفعل ونهاية له؛ إنها مصدر له لأنها تعد نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة[1].

ويتغير مسار البوح إلى قضية الفساد الأخلاقي، كموضوع تعايشه الذات، والذي تسر به القاصة "هاديا سعيد" (من لبنان) في قصتها "الشيطان ليس بيننا"؛ أين تطرح موضوعا تحياه باستمرار الذات العربية وهي نظرة الرجل زميل العمل للمرأة العاملة غير متزوجة، والتي تقول على لسان بطلتها: "أنا أجيء إلى المكتب محملة بحكمة أب وسماحة أم، وحنان أخوة يقطر فرحه دمعا، أجيء طيبة مؤدبة دمثة[2]، تعامل زملاءها بكل عفوية واحترام، وتطالبهم دوما بأن يكونوا أكثر عدلا وبراءة معها، أو حتى لماذا لا يكونون إخوة لها، لكنهم دائما يصدمونها، بنصب فخاخ الكلام لها والنظرات والعبرات، لتصرخ "الشيطان ليس بيننا، فمن يضعه بيننا؟". وهذه صفات تمكننا جميعا من أن نقترب إلى الذات في بوحها، وهي تعبر عن قيود تفرضها نظرات أناس في مجتمع ترفع الترفع عن شهوات همجية، لا علاقة لها بالإنسانية؛ لأن "الذات توجد في مجموع أفعالها وكلماتها وسلوكاتها وتتجسد في شبكة من الدوال"[3]. وتمتد هذه الرؤية، بصورة أخرى، إلى قصة "العيد المسافر" لأنيسة عبود (من سوريا).

يحاول هذا المسار أن يثبت لقارئه أن الكاتبة العربية لا تستغرق في أحلام هروبية، ولا تستسلم لأوهامها؛ فنجدها تسرع دائما إلى انتشال نفسها منه، في كل مرة لتدرك حالتها، مما يؤكد وعيها العميق بقضيتها وقدرتها على المواجهة، فلقد جاءت هذه النصوص السردية نصوصا شكلت " وحدة إيديولوجية، تعتمد في إنتاجها طاقة خاصة توزع بين المبدع والشكل والمتلقي، تمارس قدرتها على مستويين السطحي والعميق"[4].

ويزداد مسار هذا الوعي والإدراك عمقا في قصة "سقط سهوا" لفاطمة يوسف العلي (من الكويت)؛ فتبدأ شهرزاد الحكي من نهاية القصة، وهذا ما استدعي فضولا في معرفة

---

(1) سعيد بنكراد، المرجع نفسه، ص 50.

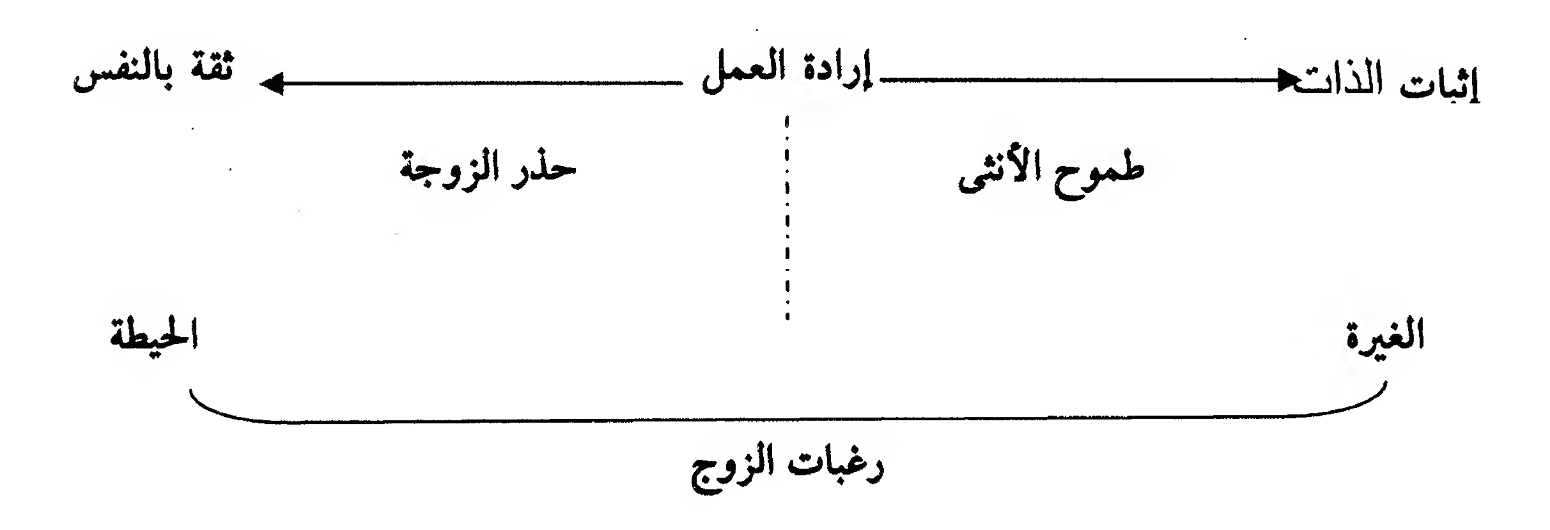
(2) المجموعة، ص 100.

(3) السعيد بوطاجين، الانشغال العاملي، ص 20.

(4) عبد القدر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002/ 1422، ص 140.

البداية؛ هي حكاية "طيبة" طبيبة أطفال، متمردة بطبعها، تحترم المواثيق، صاحبة قراراتها في بلاد الغربة "أسكتلندا" لكنها تتحول إلى طفلة في وطنها الكويت وسط عائلة كبيرة من الأب والأم والأخ والعم والخال، تتعرض إلى ضغط شديد عندما تقرر زواجا لا تقبله العشيرة (وفق العادات والتقاليد)، ويتم الزواج رغم كل الصعوبات الاجتماعية، لتمارس مهنة الطب التي يعتز بها أهلها، تحت اسم زوجها، الذي يناصفها عيادتها، ويغار من نجاحها، فيعلن ثورة عليها في المنزل والعيادة، وتقف هي عاجزة تود الحفاظ على أسرة لا توجد في الأساس، لعله الخوف من لوم الأهل لها، ونظرة المجتمع لمن يقدم زوجها على طلاقها، وكأن خلاص "طيبة" يجسده قول أمين الريحاني: "على المرأة الشرقية أن تسعى قبل أي شيء في تحرير نفسها ولا بأس إذا تخلت في هذا السبيل المجيد عن بعض أو كل أخلاقها التقليدية"[1]، فكان عليها كطبيبة التحرر، وتجسيد حريتها دون رقابة.

إن الذات الغيورة للزوج تسقط سيناريوهات محتملة تجعلها محتاطة تجاه كل ما يخص تعلقها الكوني، وعليه فهي تحقق في ذلك تحولين؛ الأول من أجل الانتقال من الثقة إلى الحيطة، والثاني من أجل الانتقال من الحيطة إلى الحذر[2]، عبر دلائل لغوية، وقرائن هووية، وعلامات سيميائية تداولية يلخصها المخطط:

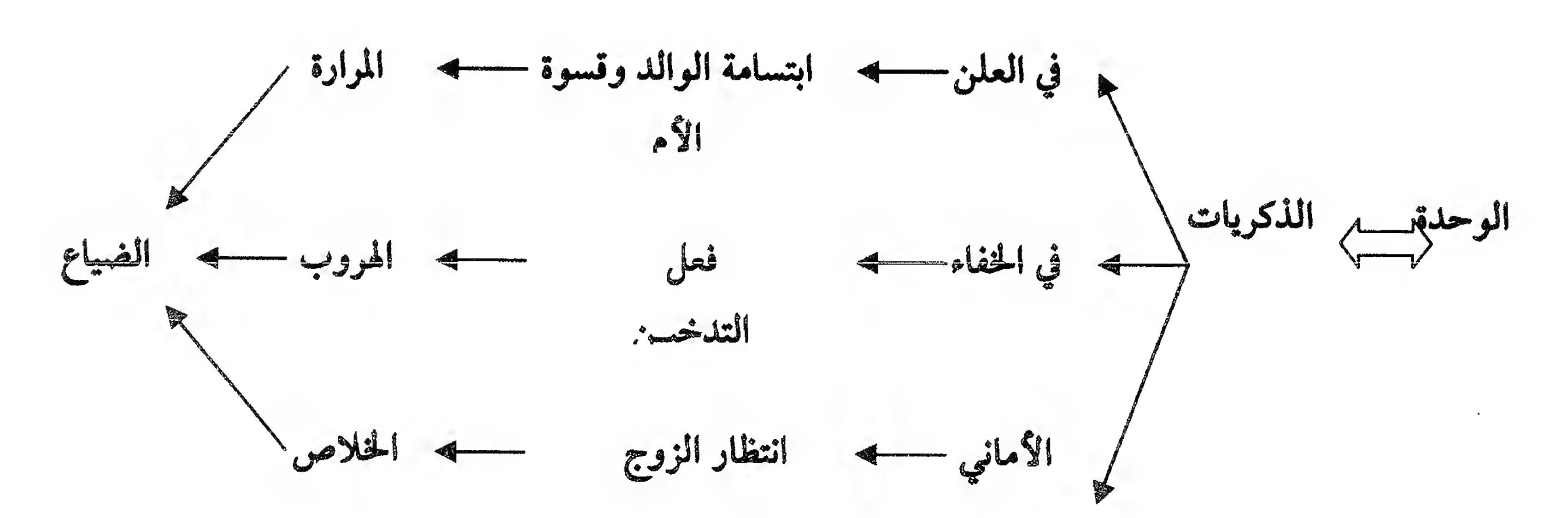


---

(1) جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، دار الفكر، سوريا، ط1، 2005، ص 41.

(2) ينظر: غريماس وفونتني، نفسه، 264-265.

وفاطمة يوسف العلي في قصتها "فتاة وحيدة"، تجعل معاناة الفتاة "طيبة" مسارا لبوحها، لتحقيق محور الصراع بين الذات (الفتاة) وموضوعها (رغبة الزواج)، التي وقفت أمها عائقا يحول دون تحققه، وتعبر القاصة عن ذلك برؤى والدها، الحامل همها إلى حد موته، معتبرا إياها ضحية والدتها؛ لذلك طلب من ابنته مسامحتها، وهي التي كانت تفسد كل شيء في رأيه، ويموت الوالدان في حادث سير عندما ذهبا إلى عرّاف يتبصر الحظ لفتاتهما، وبقيت فتاته وحيدة ضائعة "تنتظر زوجا يعطيها حياة جديدة"[1]، تعاني في وحدتها مرارة الحيرة والتساؤل: هل كانا يحبانها، محملة نفسها وفاتهما، وهي تقول: "الله على أمنية لم ينطق بها اللسان"[2] من جهة، كما تعاني حرارة ذكريات تطاردها في العلن والخفاء، وحتى في أمنيات ترغب في تحقيقها، توصلها عبر توترات الهوى إلى الضياع:



كما في حكاية "المدينة" لـ"سامية اسبر" (من سوريا)؛ وتغير أمينة زيدان (من مصر) المسار في قصتها "لو أن كريمة" لتعبر عن صورة القهر والقمع للأنثى، تبوح فيها شهرزاد، بوجع كريمة التي تحرق حية على يد عمها وأبيها، وتتهم بأنها هي من أحرقت نفسها، بسبب ركوبها السيارة مع "تشارل الانجليزي" عندما احتاجت إلى ذلك، تاركة وراءها سراب "عبد الناصر" الذي يحبها وتحبه. ويتسع مسار صراع النفس في القصة الموالية "الذي قد كان..كان" لليلى محمد صالح (من الكويت)، صراع يعيشه بطل القصة الذي اغترب وتزوج أجنبية

---

(1) المجموعة/ ص 142.

(2) نفسه، ص 145.

وأنجب منها طفلان ليفارقا الحياة في حادث سير، تقرر الزوجة العودة إلى وطنها رافضة البقاء في الكويت، ويقرر الزوج الزواج ثانية من ابنة وطنه للاستمرار، ولكن تبقى الذكريات تنهش فكره وروحه، ففي ضوء هذه القصة تصور الكاتبة القصة، وقد أحست بالفرق بين الذي كان، والذي ينبغي أن يكون من أجل البقاء والاستمرار، وهي في هذه المسألة تسير في أحد طريقين أو فيهما معا، علما بأن كل واحد منها موصل إلى الآخر للرغبة الحاصلة بين الذات البطل والاستمرار.

د-المرأة بين استلاب للذات وهوى المعرفة:

وهو مسار أخير تحقق في مجموعة من القصص، أين تعبر من خلاله القاصة زينب صادق، من مصر في "أحلام في بلاد بعيدة" عن اختلاجات نفسية تملكت شهرزاد فجعلتها تبوح بصراع تعيشه الفتاة العربية، عندما يتقدم لخطبتها شاب من بلادها يعمل في بلاد أجنبية فتقبل به وتحاول إقناع نفسها بأنها أحبته وستحبه، وتوهم نفسها بحبه لكنها في الحقيقة تقع في "حب رغبة تحقيق أحلامها"[1]، فالنساء دائما يصدقن الوهم، الذي يشكل في حقيقة الأمر عائقا مقابل تحقيق ذاتها، والبطلة في هذه القصة تعيش في خوف دائم من المجتمع، وهذا ما دفعها إلى التعلق بالأوهام، مما يؤدي إلى الضياع والاستلاب الروحي.

ويتجسد مسار الاستلاب-أيضا- في قصة البارون "لمنار حسن فتح الباب" (من مصر)؛ فقد كان مدار البوح فيها، هو البحث عن الأصالة والأمجاد، من خلال محاكاة بطلة القصة لصورة جدها، الذي كان يعيش ويحب قصر البارون، ليلة زفافها، حين تقرير إنزال صورته من على الجدار فيسقط "الشارب" جاعلة شهرزاد إياه رمزا للنخوة والرجولة الهاربة من متناول البطلة، التي ستتزوج رجلا ثريا بعيدا عنها. كما في قصة "بحر الأعالي" لسلوى بكر" (من مصر)؛ إذ تطرح القاصة-هنا-رؤية محدثة للمنظور الاجتماعي، على لسان فتاة في الخامسة، تدهشها رؤية البحر كلما علت، بفضولها وطموحها المرتبط بأكثر حاجات الإنسان الفطرية سذاجة، وهي أن تتفرج على مشهد سار يبعث الدهشة في الروح، فالتطلع إلى

---

(1) المجموعة، ص 42.

التجاوز حق مشروع يبرز الجراح والكسور التي تعرضت لها، وهي تحاول تحقيق طموحها في رؤية بحر أعالي.

وقصة "تاج من شوك" لاعتدال رافع (من سوريا) تصور فيها شهرزاد مأساة فتاة أصبحت شيئا بشعرها الطويل، لا ينظرون إلى أفكارها وطموحها بالقدر الذي ينظرون به إلى شعرها، دوما يقال لها: "أجمل ما فيك شعرك؟..إن مددت يدك إلى شعرك أكسرها"[1] أرادت تحطيم هذا القيد (بقص شعرها)، فوجدت خلاصها في زوج قبيح يكبرها سنا، تزوجته لتقص شعرها، فضربها الزوج ضربا أفقدها الوعي، لأنه هو أيضا تعلق بهذا الشيء، وجعله أكثر أهمية من كيانها؛ والشعر هنا علامة سيميائية على تشيؤ المرأة، وفعل القص هو في الحقيقة فعل للتحرر من القيود ورفض حالة الاستلاب الممارسة عليها في مجتمعها، وللتحرر من نظرة لازمت المرأة طويلا.

فعلى المرأة-هنا-أن تمارس دائما فعل التحرر، لتحقيق إنسانيتها وسط مجتمع انتزع منها سلطة القرار والقانون، لتمنح سلطة عاطفية في الأمومة والأسرة، والتي لا تمارسها إلا تحت إشراف الرجل ومن خلاله، أي بموافقته، فوحده الرجل يمكنه إدارة المجتمع وصناعة القوانين والأعراف وحتى تفسيرها؛ وأمام كل هذا، على المرأة أن تملك حقوقها وأولهما حق "الفعل" ومعنى ذلك أن تتحول المرأة من مفعول به إلى "فاعل"، وكلمة فاعل تعني الإنسان، الذي يحق له الفعل ويختار ما يفعله، ويتحمل مسؤوليته، ويجني ثماره أو عقابه"[2]؛ فحرية المرأة شرط قوتها، ولكن عليها استعمال الفعل والقانون، وإلا ستسقط في الهاوية. كما هو مصير بطلة هيفاء البيطار (من سوريا)، في قصة "الهاوية"، و التي تحكي شهرزاد فيها حكاية الطموح الأنثوي لفتاة مثقفة جميلة وذكية ولكنها فقيرة يأخذها طموحها، وفرح إخوتها بقطع الشوكولاطة، والأم بالغسالة إلى هاوية رجل أعمال متزوج لص، منافق، يتزيف معها الحب والاحترام، لتكون شيئا من أشيائه، فتدخل ذاتها-بذلك- إلى أجواء من الاستلاب الروحي

(1) المجموعة، ص 187.

(2) عبد الله موسى، حضور المرأة في الكتابات الفلسفية، مجلة الثقافة (الرواية الجزائرية....مسارات وتجارب)، العدد الجديد بعد 118، فيفري، 2004، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، ص72.

والقهر الممزوج بمرارة ووجع الإنسان. كما عبرت عنها نعمات البحيري (من مصر) في نص"جرح الورود"، ورينية الحايك (من لبنان) في قصة "نزهة بين الجدران"، وتحكي فيهما شهرزاد استلاب الرجل للمرأة؛ فهذا الرجل هو صانع المعرفة وصاحبها، ومالك الوجدان ومتقن الأداء والسيطرة والتملك، فعانت شهرزاد المرأة-كما تصورها شهرزاد الحكاية- الغلبة والاستلاب، ومعايشة حالة الحب في حالات وهم وأرق وولع وخوف وشك، عبرت عنها لغة رمزية سريالية.

يمكن للقارئ أن يشعر بأن التحول من مستوى سردي إلى آخر وخلق خطابات خاصة بالشخصيات لا يمكن أن يكون مجرد تنويع عادي وبسيط للبنية السردية في بعدها التجريدي العام؛ لأن الشخصيات إسقاط لصورة سلوكية بأبعادها النفسية، والاجتماعية والثقافية داخل عالم تخيلي، ولا يتم الوقوف عند هذه الرؤية إلا من خلال فعل القراءة بشكل تكون فيه الشخصية، نتاجا يتداخل فيه التسنين وفك التسنين[1]؛ كون القراءة إستراتيجية محكمة تنطلق من المهارة اللغوية لتشمل بعد ذلك القدرة أو المهارة النصية والمعرفية، أو أنها "شكل من أشكال التفاعل والتناور بين النص والقارئ والمحيط"[2].

إن الكاتبات ناقمات على الحدث من حيث أنه صنعة الآخر، وهن ثانيا ناقمات على الآخر لا من حيث أنه شخص غير ذاتهن، بل من حيث إن هذا الآخر هو سبب الضدية الساخنة بين اتجاه يرتضينه، واتجاه آخر ينقمن عليه؛ فكانت الكاتبة العربية ذات تكوين واع للأحداث وهو تكوين قائم على تقويمها بمقتضى وعيها الحاصل إيجابا وسلبا؛ لتبعثه إلى متلقيها عبر ملفوظات سردية مؤنسنة، كون "الفعل هو عملية مؤنسنة، ونشاطا يفترض فاعلا، باعتباره رسالة مشيأة كموضوع وتستلزم محور البث بين مرسل ومرسل إليه"[3].

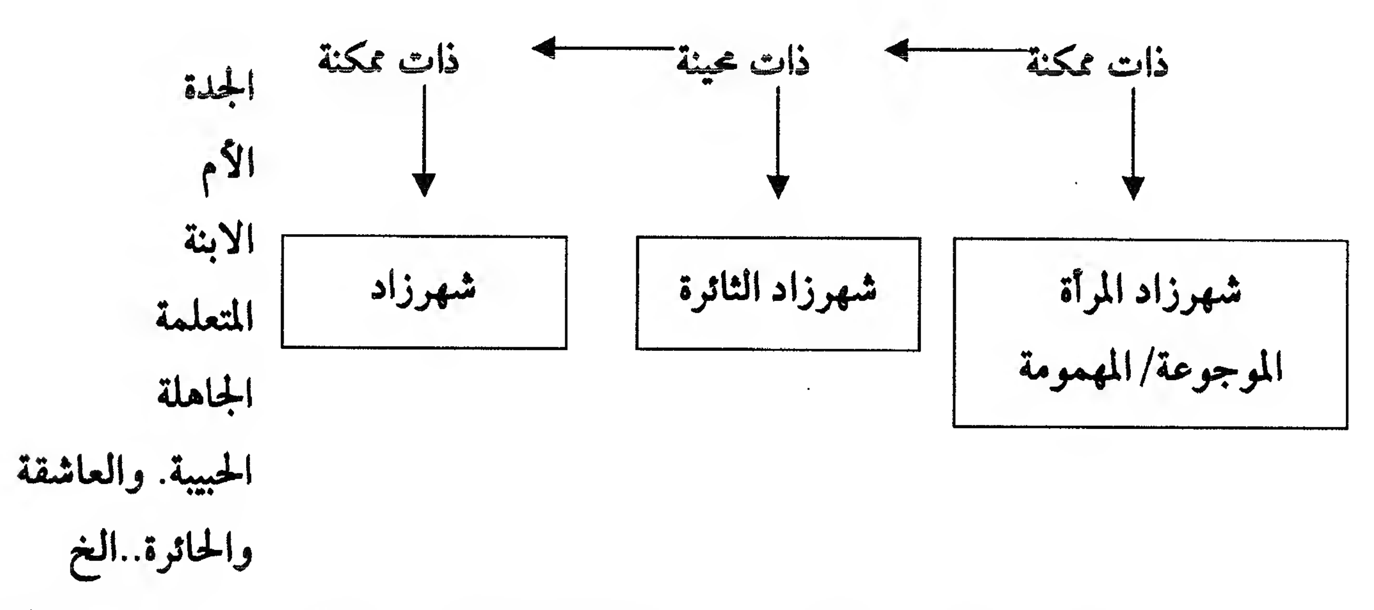
---

(1) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 76- 77.

(2) المصطفى الشاذلي، نفسه، ص 138.

(3) أ. ج. غريماس، السردية والنظرية السيميائية، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة القصة الجاحظية، الجزائر، ع2، 1999، ص 35 – وص 37. وينظر: سمير استيته، نفسه، ص 345.

ونخلص إلى، أن شخوص قصص مجموعة "شهرزاد تبوح بشجونها" تندرج (أو تبنى) ضمن النص الثقافي العام بأبعاده المتعددة من جهة، وتحيل من جهة ثانية على السنن الخاص بالمتلقي، فكأن بناءها ليس عملية اعتباطية خاضعة لمزاج المبدع أو مزاج المتلقي، بل هي عملية واعية تخضع لمجموعة من القيود ولا يمكنها أن تتشكل ككيان فني إلا من خلال هذه القيود، وهذه القيود هي في الأصل حمولة دلالية محتملة، يقوم النص باعتباره سلسلة من الأفعال الممكنة القابلة للتحقق من خلال سيرورة القراءة بتخصيص هذه الحمولة عبر نفيها أو إثباتها، أو بلورة حمولة مضادة[1]؛ لذلك كان علينا انتقاء الذوات المهيمنة نصيا وربطها بالبرامج السردية الممكنة، في سبيل استخراج التحليل، لأن الكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي تنتظم وفق إستراتيجية سردية محددة، في عالم الذات، باعتبارها محفلا منتجا لأفعال تمر تباعا بثلاثة أنماط للوجود:

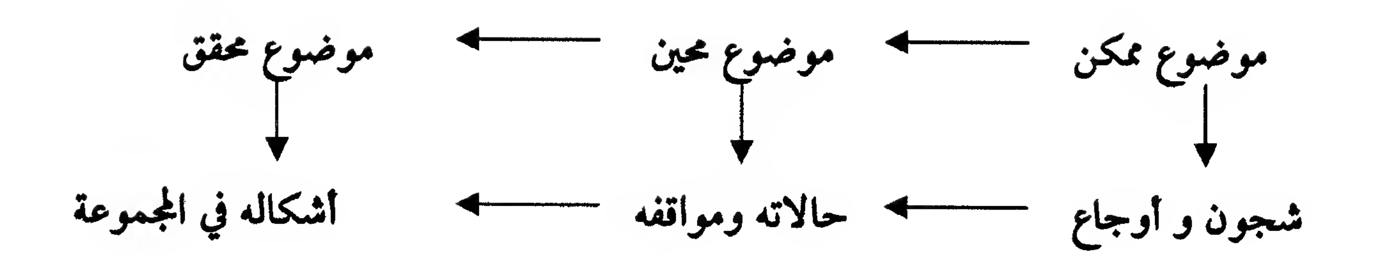


إن الذات تشكل ثلاث حالات سردية؛ الحالة الأولى سابقة عن اكتساب الأهلية، والثانية هي نتاج هذه الأهلية، وتقوم الثالثة بتحديد الذات لحظة إنتاج الفعل، الذي سيجعلها تدخل في اتصال مع موضوع القيمة، وتحقق بذلك مشروعها[2]. والذات لا يمكن أن تشكل كذات إلا من خلال وجود موضوع ما تحدد من خلاله وهكذا نكون أمام ثلاثة أنماط للوجود السيميائي لموضوعات القيمة، مطابقة للمسار العام للذات ومحددة له:

---

(1) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 77.

(2) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص73.

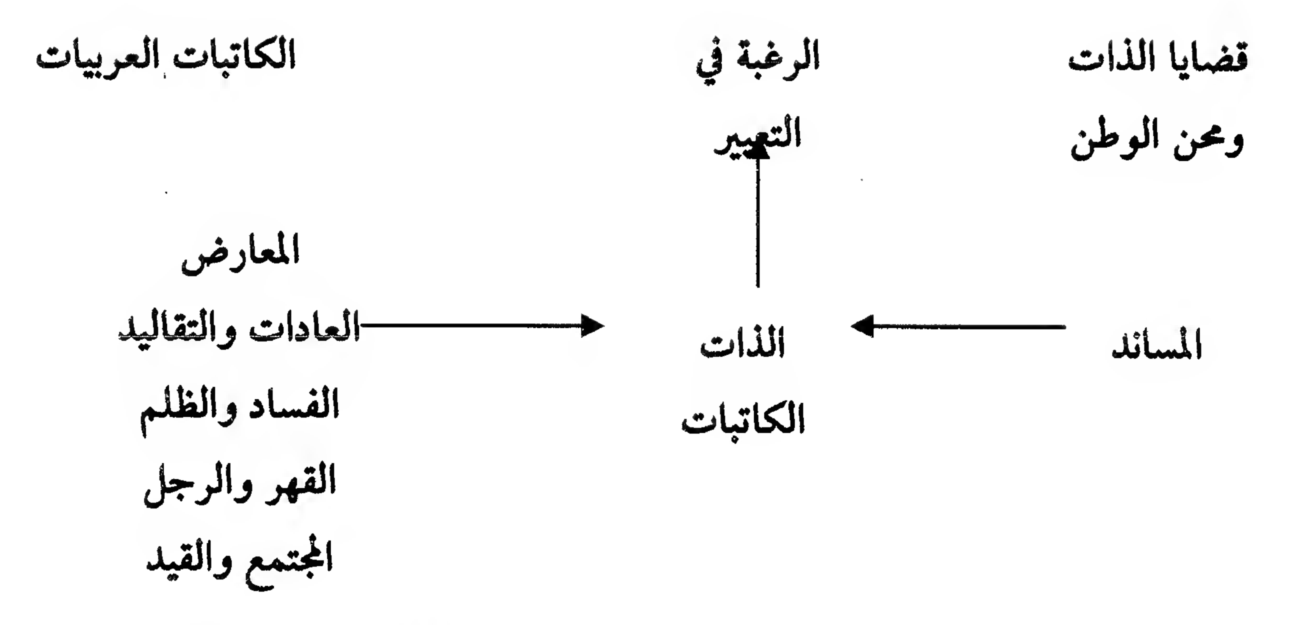


وعليه، يمكن اعتبار أبطال المغامرات في هذه الحكايا العصرية شخوصا تتحرك في السياق الثقافي العام، ما ينتج ذلك التداخل بين المسارات السردية على مستوى حكايا عديدة، يمكن العود بها إلى سياق السرد الرئيس، وهو "البوح الأنثوي" الذي يعالج قضايا المرأة الإنسان، التي تقترن فيها الطبيعة الإنسانية بالطبيعة النسائية في رؤى أنثوية، والتي احتضنتها سياقات خاصة ومسارات سردية معينة؛ "لأن ما ينظم التجربة الإنسانية في كليتها هو نفسه ما يحكم بزوغ الدلالة"[1]؛ فلكي تكشف هذه التجربة عن نفسها، وتصل إلى قارئها، تحتاج إلى مواد تعبيرية بالغة التنوع، في معظم علاماتها وبنياتها وصورها؛ لتؤكد دور المرأة الاستراتيجي في عملية التغيير؛ فلا يتم التغيير إلا بتغيير النظام الأبوي وقيمه السائدة؛ و"إدراك العنصر الأنثوي في كل مجتمع، وكل ثقافة كيانا إنسانيا مستقلا يلعب دورا محوريا في إنتاج المجتمع وإعادة إنتاجه؛ فإذا انتقصت إنسانية هذا العنصر انتكس المجتمع بكامله"[2]؛ إذ تنطلق هذه المجموعة القصصية من اعتقاد مفاده أن حبس المرأة في خانات الأم والزوجة والحبيبة، ليمارس الظلم عليها، لم يعد مجديا، دون الأخذ بعين الاعتبار، ليس فقط صراعها وسعادتها، وإنما حريتها؛ حرية اختيار عملها، والرجل الذي تريده، و الحياة التي تحب، والتفكير الذي ترغب فيه، وحرية التعبير..الخ، لما لها من حقوق الذات الإنسانية وأبسطها حق "الفعل"؛ ذلك أن قيد المرأة وسجنها في مجتمعها، والحصار الأليم المفروض عليها هو الذي يؤرقها؛ إذ يجب عليها أن تنغمر في قضايا الوطن والأمة فهي نصفه، لذلك سعت الكاتبة العربية إلى إدماج جراحها وأهوائها في جراح وطنها وأمتها ليغيب جرحها الخاص في ملفوظها السردي، فيرشح في الدلالة والرؤية، ويمكن تحقيقه عامليا كالآتي:

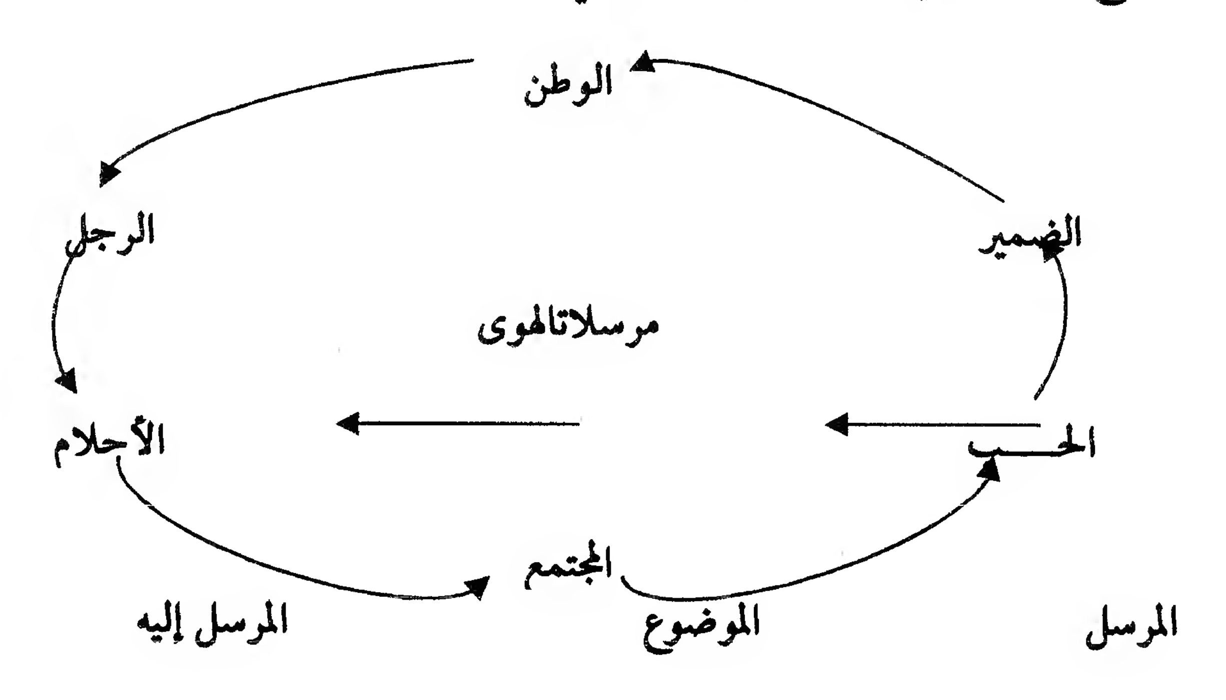
---

(1) سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص162.

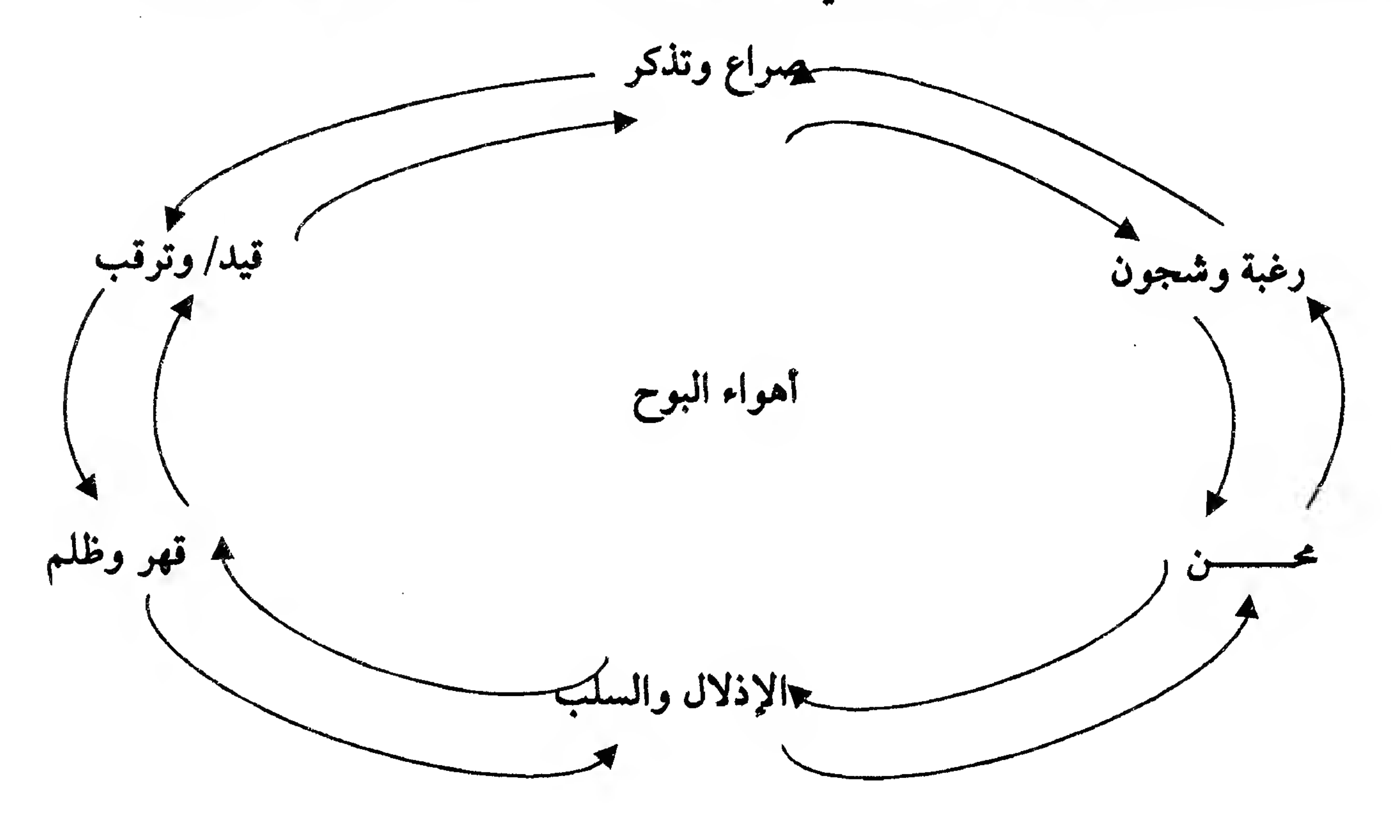
(2) عبد الله موسى، حضور المرأة..، ص173.



وعليه، تجسد قصص المجموعة حقيقة أن غياب الأمل بالناس وبالمجتمع يقود المرأة في كل صورها (الكاتبة/ المشخصة/ والمتلقية) إلى الإحساس بانغلاق الحياة حولها؛ إذ استطاعت كل كاتبة من بث بوحها الأنثوي نثرا؛ فما ذم سلبيات الناس وهجاء الزمن ونقد القيم السائدة، والثورة على التقاليد البالية، ووصف فساد النظم والهروب إلى أحلام تستبق بها ما سيأتي..الخ، إلا صرخة أنثى في وجه طغيان العصر وجبروت مستغلي الإنسان والهادرين لطاقته، فهي أنثى تعي ما يدور حولها، وتدرك أن قضاياها قضية شاملة. ويمكن إجمال مدار بوح شهرزاد في هذه المجموعة كالآتي:



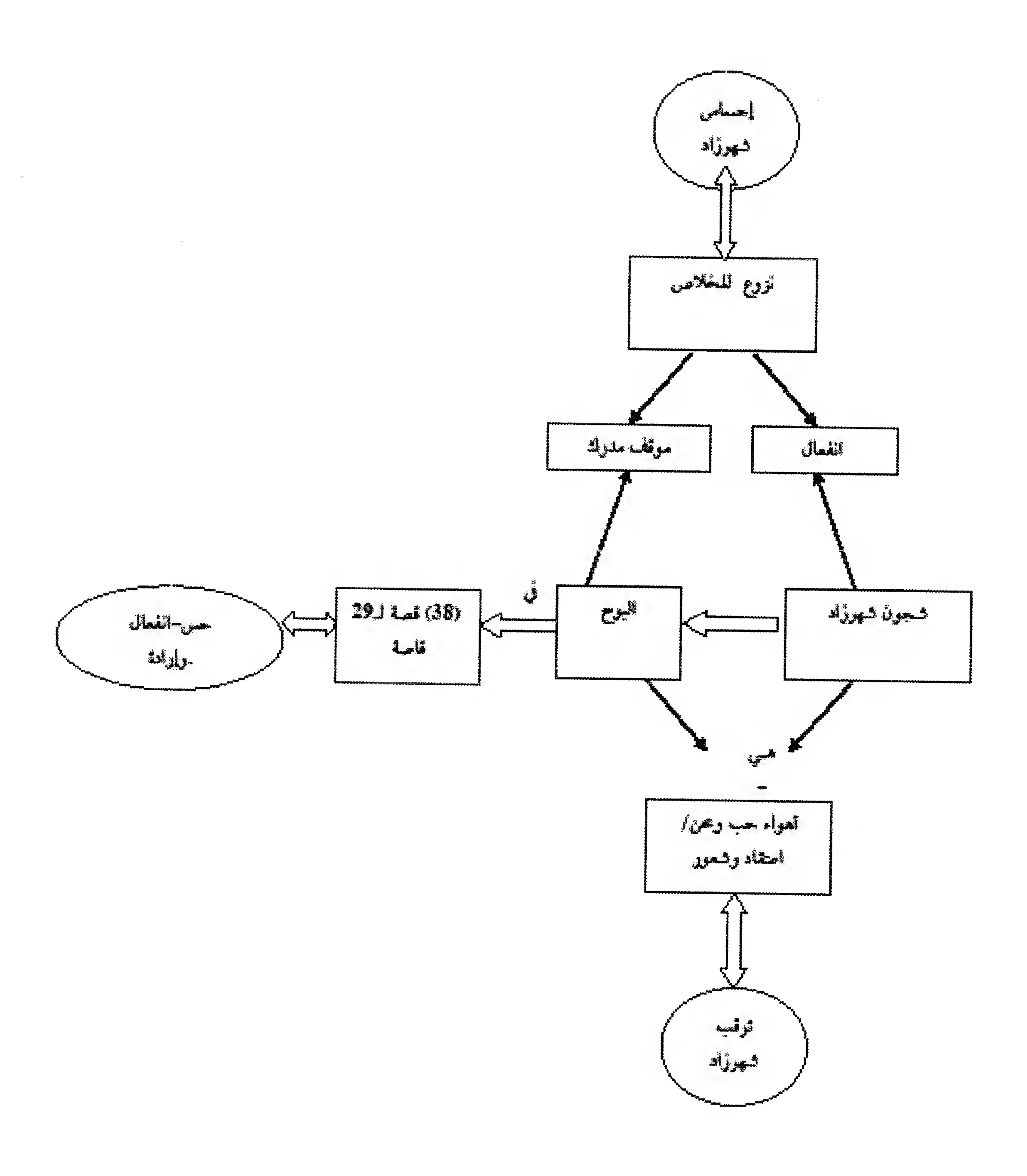
ومن خلال هذا البوح بأشكاله وأساليبه المعقدة، نكون أمام تجربة حية وصادقة لكل معاناة المرأة العربية بمجمل تطوراتها، التي يمكن فيها تحقيق الأهواء المتنوعة لشهرزاد:



تشتمل تعريفات الهوى على سلسلة من التسميات الصّنافية التي تشكل ما يشبه الأقسام الكبرى للحياة العاطفية: هوى-شعور-نزوع-ميل-انفعال-جبلة/ قدرة-استعداد-موقف-مزاج- طبع؛ ومحاولة تنشيط هذه الأهواء داخل أنساق خاصة يقودنا إلى عبارات أخرى تعود إلى الحركة العاطفية ذاتها، ويمكن أن تكون دائمة (النزوع-المزاج-الطبع-الحساسية)، ومتواصلة (شعور) أو عابرة (انفعال-مزاج)، وإما تجليات هووية، والسلوكات، والأفعال التي تليها، والتكييف المهيمن الذي يتغير وفق الأنواع، وهذه الأقسام الهووية تمثل مجتمعة باعتبارها متغيرات للأهلية: [استعداد هووية (قارة، مستمرة، عابرة)-تجليات هووية(متواصلة، مرحلية، معزولة)-التكييفات المهيمنة (معرفة، قدرة، إرادة، مختلطة) وكذلك التمثلات الأهلية (حاضرة، مفترضة، منفية)] [1]؛ نمثلها في المخطط التالي:

---

(1) ينظر: غريماس وفونتني، نفسه، 138-141. ومحمد الداهي، سيميائية الأهواء، ص218- 219.



إحساس شهرزاد
نزوع للخلاص
موقف مدرك
انفعال
البوح
شجون شهرزاد
(38) قصة لـ29 قاصة
حس-انفعال وإرادة.
أهواء حب وحزن/ اعتقاد وشعور
ترقب شهرزاد

المحور الرابع

الخطاب البصري والمقاربة السيميائية

أولا: الخطاب الكاريكاتوري العربي: الأنساق والتأويل

تمهيد:

من الخطابات التي تطرح عديد التساؤلات ومازال البحث جار فيها وعليها العلامات المرئية/ أو الخطابات البصريةالمسننة، والتي يستأنس بمحاورتها المحلل، ونذكر على سبيل المثال خطابالكاريكاتور الذي "يظهر فيه الخطاب اللغوي بصحبة السلوك الجسدي لتشكيل طرق معينة في الكينونة، وهويات اجتماعية أو شخصية معينة"[1]، إنه ممارسة من الممارسات الاجتماعية، وممثل من الممثلات للعالم المحسوس، "والتمثيل-هنا- مسألة خطابية"[2].

أي أن الكاريكاتور "خطاب مسنن خاضع في تدليله للتواضع الإنساني، وللموسوعة الإدراكية للمتخاطبين"[3]. كما يعتبر خطاب الكاريكاتور من الخطابات الثقافية الترويجية، التي تحدث عنها وارنيك Wernicke، إذ أصبحت مجموعة الظواهر الثقافية التي تهدف في إحدى وظائفها على الأقل إلى إيصال مرسلة ترويجية في حكم المنتشرة في كل العالم الرمزي الذي تنتجه"[4]، وهي سمة التعتيم بين الأقوال الخبرية والتوقعات (المشروع المخطط)، فيما يمكن أن نتحدث عنه في "القدرة الإنجازية التواصلية للخطاب، لاستخدامه السخرية في دفع

---

(1) فاركلوف، تحليل الخطاب (التحليل النصي في البحث الاجتماعي)، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009، ص 65.

(2) نورمان فاركلوف، المرجع نفسه، ص64.

(3) عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية (قضايا العلامة والرسالة البصرية) الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

(4) فاركلوف، نفسه، ص 218.

المتلقي للنفور والتغيير، وهذه فعالية لتحريك الدلالة في الثقافة، وهي برمجة غير ثابتة وقابلة للتغيير، وذلك مبتغى الخطاب الكاريكاتوري.

إذ يعمل الكاريكاتور على تحويل الانتباه من البنية (شكل- لون- نسيج) إلى القضية، ومن الصورة إلى الفكرة، ومن الراهن إلى الكامن، ومن الشكل إلى الجوهر والعمق، ومن الكفاية التصويرية إلى الانجاز القرائي الممكن، ومن البنية السطحية إلى البنية العميقة؛ لأنّ"القواعد التصويرية هي امتداد للقواعد التشومسكية التي تتشكل فيها المفردات النهائية من كيانات هندسية، ولكن حيث يكون تسلّسل هذه الكيانات مضبوطا ببعض العمليات ذات الطبيعة الهندسية»[1]؛ لأن"أي علامة لا يمكن أن تكون"علامة"إلاّ إذا استطاعت التعبير عن فكرة، بالإضافة إلى قدرتها على خلق مسار تأويلي في ذهن متلقيها"[2].

ويعتبر غريماس"أن العالم المسمى محسوسا عالم البحث عن الدلالة"[3] لأنه يتمظهر باعتباره فقط إمكانية معنى، ولكي يكتمل معناه لا بد من أن يخضع لشكل معين؛ فالدلالة يمكنها أن تتوارى وراء كل المظاهر المحسوسة، أنها توجد خلف الأصوات والصور والروائح والنكهات،..إلخ.

"إن الموضوع المدرك بناء، وهو مجموع المعلومات المنتقاة والمبنية اعتمادا على تجربة سابقة، وعلى حاجات ومقاصد العضو المنخرط بفاعلية في موقف معين"[4]، فعملية منح المعنى حصيلة إجراءات فك الشفرة من خلال الادراك البصري:

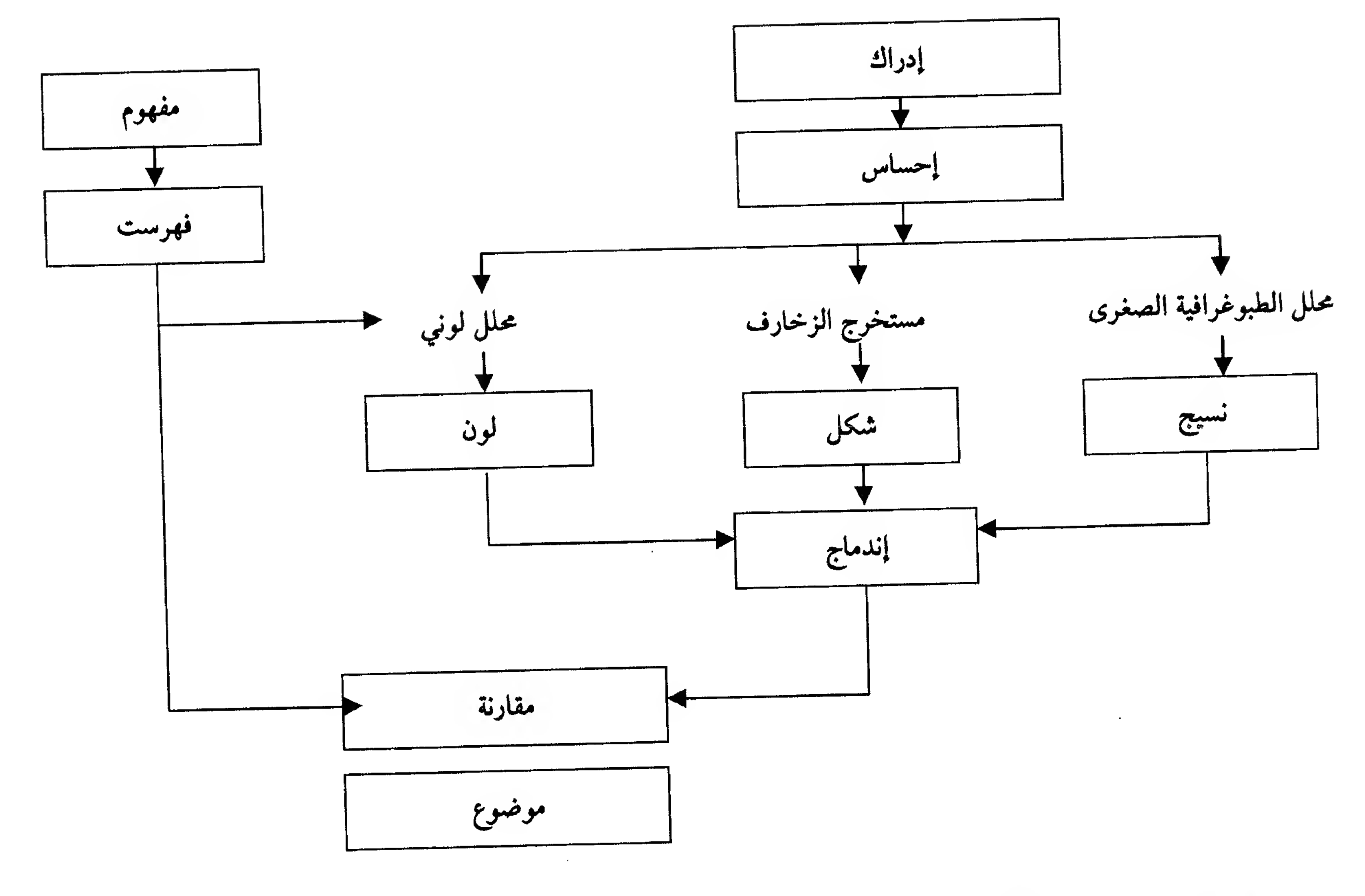
---

(1) المرجع نفسه، ص 56-57.

(2) عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، ص 84.

(3) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 40.

(4) جماعة مو(فيليب مانغنيه وآخرون) بحث في العلامة المرئية (من أجل بلاغة الصورة) ترجمة: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2012، ص105. وينظر في شرح المخطط ص117.



نموذج كلي لفك التشفير المرئي

«والحال أن المعلومات الواقعة على حدود (الفهرست(*)) تعد بوجه عام الأكثر فائدة»(1)؛ كونها تضع مراتب باستخلاص من ثوابت (متميزة) وإهمال ملامح خاصة (فردية).

كما «أن نجاح الفعل التواصلي بين المرسل والمتلقي يقتضي من الأول مراعاة احتمالات التأويل، كما يستلزم من الثاني تقديم أقرب مؤول ممكن مما يرغب فيه الأول،

(*) تتحدد مكانة الفهرست من خلال أربع عبارات:

1) يأخذ بعين الاعتبار كل مواضيع الإدراك مهما كانت درجة تعقيدها.

2) الفهرست منظم بحسب تضادات واختلافات أي أنه منظومة.

3) يفيد الفهرست في إخضاع الادراكات الأولية لامتحان الامتثال.

ما يسمح بهذا الامتحان هو مفهوم النموذج فالفهرست منظومة من النماذج؛ إذ يسمح تنظيم النماذج المتصورة وسط الفهرست بالحصول على التقطيعات من نموذج Σ المتعارضة مع II.

(1) جماعة مو، نفسه، ص 126.

حتى يتمكن من الموضوع كدلالة، لا كمعنى، كون الدلالة تعرض بصريا كمعنى، في حين يعرض المعنى فيها، بذكاء كدلالة»[1].

1- إيقونية الجسد والحركات الجسمية:

إن الجسد علامة تحيل إلى مرجع كما لو أن المرجع يوجد حقيقة؛ ذلك أن الإيقونية -فيه- جماع علاقة تشابه جوانب وخصائص وعلاقات معينة بين الأشياء والعلامات، سنعمد فيه إلى إعادة إنتاج الواقع البصري؛ ذلك أنّ الأيقون هو علامة تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع سواء أ كان هذا الموضوع موجودا أم غير موجود؛ كونه علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل، أي أن الأيقون هو علامة تملك طابعا يجعل منها دالة حتى ولو غاب موضوعها"[2]؛

و«حسب إيكو هناك سنن أيقوني يقيم علاقة دلالية بين علامة طباعية وبين مدلول إدراكي مسنن بشكل سابق، أي" هناك علاقة بين الوحدة المميزة داخل السنن الطباعي وبين الوحدة المميزة داخل سنن معنمي، والذي يعد إنتاجا لعملية تسنين سابقة على التجربة المدركة»[3].

فالصورة كيفما كان نوعها تشتغل كإيقون وفيها الماثول والموضوع متطابقان، فما تحيل إليه الصورة هو نفسه أداة التمثيل"[4]، أي أن العلاقة هنا قائمة على وجود التشابه بين الماثول وموضوعه، وهو الأمر الجلي في الصور الكاريكاتورية:

---

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 271.

(2) Ch. S Pierce , Ecrits sur le singe,ressemblés traduis et commentés par Gérard Deledalle, Seuil,Paris,1978,p140-139.

(3) سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص 119.

(4) سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص 117.



تثير هذه الصور قضية "مركزية الجسد" في التجربة الكاريكاتورية، وهي التي تحثنا على مواجهة مجموعة من التصورات الفينومينولوجية والفلسفية والسيميائية للجسد، كون الجسد الشخصي ليس معزولا عن الآخر، إنّ كل وجوده متجه إليه، فعلاقته بالآخر علاقة وجودية"[1]، لذا لا بد من الانتقال حتما إلى الجسد من أجل الآخر، ناهيك عن أن الجسد كأيقونة يعيش مظهره الفيزيقي الشكلي وتعبيريته نابعة من الداخل كذلك، بحدّة النظرة وعنف الاحساس وقهر الأنفاس.

لنقول أنّ الجسد منتج لإشارية ذات طابعين: رمزي ووظيفي، مرتكزين على الثنائية اللسانية للتقرير والإيحاء، لأنه يشكل شرطا لتكونه كلغة، حتى يتحول العالم إلى معنى، باعتبار أنّ" الإشارات ليست خاصة بجهة جسدية معينة، إنها عملية شاملة يمارسها الجسم الإنساني"[2]؛ وهو الأمر الظاهر في الصورة الكاريكاتورية الثانية، إذ يحاول الرجل في الصورة إثبات ذاته بممارسة تخويف نفسي على الآخر في لحظة البداية لحياة جديدة؛ أين يظهرجسد المرأة مدرج ضمن جسد أكبر منها (الرجل)، ويقع داخل إطار اللوحة، جسد ربما نرى منه بعضه في الأسفل على اليسار، وجسد ضخم في الأعلى على اليمين، وغموض الخطوط

(1) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003 ص 27.

(2) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 41.

نفسه والبيئة الصحراوية، ل"تبدو الصورة بأكملها كترتيب تشكيلات متراص في حركة معممة تدعو المشاهدة إلى إكمالها"[1].

والملفت للنظر ضخامة الرأس، وفي هذا دلالة على الشخص المعجب بنفسه والمفتخر بها والمتباهي بشكل مبالغ فيه، وكأن لا أحد مثله، كوسيلة لفرض السيطرة والقهر والاستبداد بالرأي، أي إقصاء الآخر.

من هذا المنطلق نشير إلى أنّ دلالة الجسد لاتتحقق إلا بهذه التجربة الغيرية التي تخترقه ويسعى هو إليها عبر الأحاسيس والعواطف وكل أنماط الإدراك التي يقيم بها الجسد في العالم"[2]، وعليه تتركب العناصر الثلاثة (جسدي وجسد الآخر والفعل) تبعا لذلك في الطابع القيمي للجسد، فجسدي هو بشكل أساس جسد داخلي، فيما يمكن اعتبار جسد الآخرين أساسا جسدا خارجيا منفصلا، الجسد الداخلي يعيش إحساساته وآلامه وأفراحه وأهواءه بشكل داخلي ومتصل.

والإنسان في هذا المتن ليس سوى صورة figure من بين صورة أخرى، إنه حجم يوجد في أفق فضائي ويتحرك فيه، وهو يخط في مساره عددا معينا من التمظهراتسواء أكانت تواصلية، تعبيرية أم هوية، تنبع من الجسد الإنساني باعتباره موضوعا مدركا ومتمركزا إلى جانب موضوعات أخرى. يقول ليفانس: «الوجه والخطاب مترابطان أمتن الترابط، إنه يتكلم، وهو يتكلم باعتبار أنه هو الذي يمنح الإمكان لكل خطاب»[3]؛ وفي وجه المرأة اندماج أو توليف جزئي للخاصيات من نسق أعلى (أي واقعة على مستوى أدنى، و لكاشفات الأشكال والنسيج والألوان وحدها الحق في العمل.

كما أن خاصية التطويل والتدوير الظاهرة على وجوه شخصيات الكاريكاتور تأخذ قيما محددة لمثل تلك الوحدات الهيكلية، فالتطويل عمل على إبراز قيمة ما (علاقة طول/ عرض) وهي ما نسميه "المحاور المرئية" الموازية للمحاور الموصوفة في علم الدلالة والحقيقة أن

---

(1) جماعة مو، نفسه، ص 490.

(2) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 27.

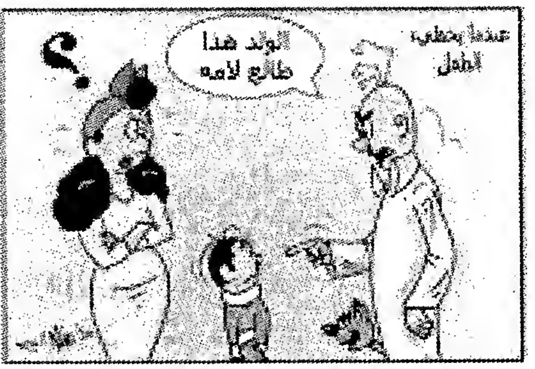
(3) E Levinas ,Ethique et infini, Fayard, Paris 1982, p 82.

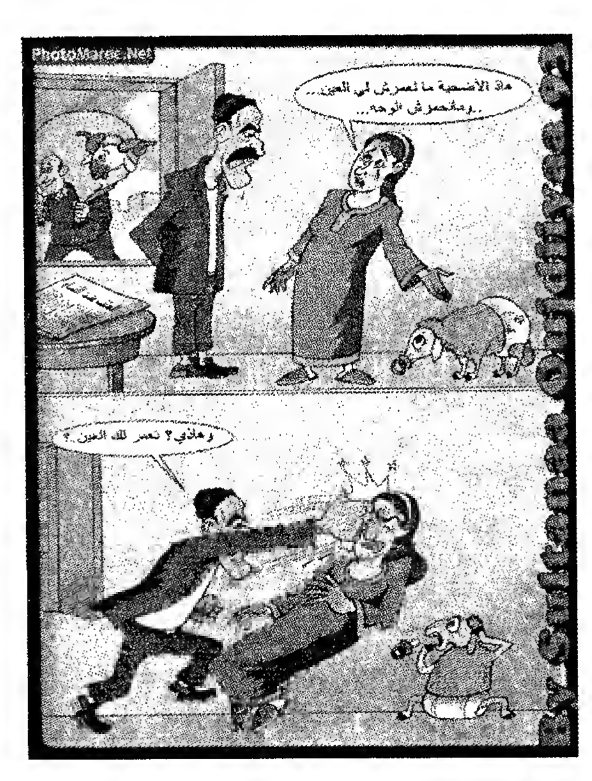
المحاور نفسها توجد في كل المستويات، حيث تتأثر كل مرة بقيمة معينـة، وفي هـذا المقـام لعـلّ الرسام يحاول إبراز قيمة البلاهة حينا، والديكتاتورية والاسـتبداد بـالرأي والحكـم والـسيطرة المطلقة حينا آخر سواء تعلق الأمر بالرجل أم بالمرأة.

ويعتبر الوجه الإنساني أقل تجريدا، فلا يعتبر نموذجا مستقرا؛ إذ يحتـوى علـى تحديـد أكثر، حيث لا يكون جميعها ضروريا. و«إن هذه التجريدات البعيدة دوما على أن تتطابق مـع نماذج عامة، هي نتاج إعداد ثقافي متقدم جدا»[1].

ولا تتحقق إيقونية الجسد إلا في الفعل، لذلك فإن حركة الجسد لا تكتفـي بالخـضوع لنسقية الفـضاء الكاريكـاتوري، بـل إنهـا تـساهم في خلقهـا، هكـذا تتحـدد ظاهريـة الجسد الشخصي وفق الإدراك البصري، وظاهريته في العلاقة مع الآخر، ومن ثمـة ظاهريـة الفعـل، ذلك أن "الفضاء الممنوح لي ينحو إلى اللا. فضائية داخل جسدي فيما يتخذ صـبغته الفـضائية الكاملة حين يتعلق الأمر بالآخر"[2]:







---

(1) جماعة مو، نفسه، ص 217.

(2) M Merleau-Ponty ,Phénoménologie de la perception, Gallimard-Tel, Paris,1945, p107



يظهر من خلال هذه الرسومات والنصوص اللغوية المصاحبة لها قدرة صاحب الخطاب في المزج بين اللغة والرسم، ليمنحه القدرة على الكلام البارزة في ملامح الشخوص، أي أن الأسلوب النقطي الخاص بالطبقات الشعبية لا ينفصل عن علاقتها بالجسد التي تتمثل في رفض (التصنع) و(المظاهر الخادعة)، والرفع الظاهر في الكاريكاتور من قيمة الرجولة يفسر مقاومة المتحدثين للضغط الذي تمارسه عليهم اللغة المشروعة بإقحافهم لفكرة الرجولة في كلامهم، وهو ما يمكننا من القول أن العربي يتقن فعل الدخول في "نسق الحرية(*) والفحولة" الذكورية، بشكل يفوق غيره، وهو ما يظهر في لغته حركاته حتى شكله الممتلئ والشارب الطويل الذي يخق به في غالب الأحيان صوت المرأة ويسكت بسلطته صوت أطفاله، عدا الصورة الأخيرة التي تنفتح على المعنى النقيض؛ وهو جبروت المرأة وسلطتها وممارسة فعل الاقصاء على الرجل وقهره، وفي هذه الحال نحن أمام جنس ثالث: (لا. رجل) تمقته المرأة، ويرفض بني جنسه الانتماء إليهم، فيعمدون إلى نعته بصفات تحط من قدره وتضعف ذاته -كرجل- في المجتمع.

(*) ولتسون كرافت أول مفكرة ناقشت المرأة مناقشة فلسفية عندما تساءلت "إن حرية الرجال يجب أن تتناغم مع حرية باقي الأفراد في المجتمع، وأن ما يعطي حقوقهم هو العقل الذي لا يقتصر على الرجال وحدهم، فإذا كانت سمة الإنسان القدرة على التعقل؛ فلا مبرر إذن لإقصاء المرأة عن ممارسة هذه القدرة" الذكورية تطابق الإنسانية.

ناهيك عن القول أن الصور خطاب فئة ليس لها سؤال مرتبط بموضوعها في تجسده وحركته داخل الهوية العربية، فكلا الطرفين في الصورة يسقط في فخ الإقصاء الذاتي؛ ذات تقصي ذات وتتنكر لها، ما يجعلها تحيا استعارة من ذات أخرى.

تصوّر غريماس وأتباعه إمكانية وصف سيرورة تقود بأبسط الأشكال الوجودية للقيم وأكثرها تجريدية إلى مستويات تتميز ببعد تشخيصي مرئي ومتحقق في فعل إنساني مدرج ضمن وضعيات تستوعب هذه القيم وتمنحها وجودا مخصوصا ولقد أطلق على هذه السيرورة المسار التوليدي وهذا المسار دال في الوقت ذاته على ترتيب خطي موجه نحو غاية، ويتحقق من خلال خطاطة سردية وعلى دينامية داخلية تحدد النص (الواقعة) باعتبار تفاعل مستوياته لا باعتبار المضامين الدلالية التي يحملها؛ فالبنيات الأولية لا تتحدد من حيث وجهها الحقيقي إلا من خلال تجسدها[1].

«إن تحقيق حركية في سلم التراتب الاجتماعي هو المكافأة على الانقياد: الانقياد إلى أحد أهم أبعاد الهوية الاجتماعية، وهو العلاقة بالجسد»[2] مع التشديد على الرجولة من خلال النطق والمفردات (باستعمال كلمات السباب والكلمات والقصص الرديئة...الخ)، لتعلن بذلك تعارضا صارخا بين القوة المادية الجسدية والقوة الروحية المعنوية، السائد في ذوات المجتمعات العربية:

1- قدرة الجسد على جعل الذات تتخلى عن سعيها المعرفي.
2- قدرته على إسقاط الذات في وحدة الشعور بوساطة الكثافة المادية التجسيمية
3- قدرته على استرجاع المعرفة والإحساس للذات التي حرمت منها.

إذن، الرجل السيد يعمد إلى صيغ القول والتبادل المعرفي، لذلك تنوعت كالآتي: أقوال موجبة- وأقوال الاحتمال- وأقوال الانكار- والتبادل الأدائي، أي أنّ صيغ القول في الكاريكاتور هي صيغ وجوبية، تتراوح بين الطلب: التزام بالواجب، وبين الفرض (أمر)،

---

(1) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص 25.
(2) بيار بورديو، المرجع نفسه، ص120.

وبين الاحتمال المفيد ل:النهي/ العرض/ التعهد/ الاحتمال الحامل دلالة: الرفض/ الاستفهام. ويعود هذا الأمر إلى قانون التهكم والسخرية الذي يتقيد به مثل هذا النوع من الخطاب، وهو الظاهر بجدّ في الصور أعلاه.

ذلك "أن اللغة تقنية جسدية، وتعتبر الكفاءة اللغوية الخالصة وخاصة الفنولوجية، أحد أبعاد النحو الجسدي الذي يتم فيع التعبير عن كل علاقة بالعالم الاجتماعي"[1]، من خلال أقوال الصيغ الموجبة: "الولد هذا طالع لأبوه" إذا ما فعل الصواب (فعل إيجابي)، "والولد هذا طالع لأمه" إذا ما أخطأ الولد، في حين كان يتوجب المشاركة في الأمرين، هذا من جهة، وقول الرجل التهكمي المصحوب بفعل الضرب "وهاذ تحمر العين" لما عبّرت عن اعتراضها لخياره، بوقفة جسدية مستفزة، ويقوى المعنى في الصور التالية:



يظهر ال(رجل) في سياق تقابل (رجل يتظاهر بالتفهم والمسالمة أمام الناس، ورجل قاهر عنيف في البيت).، كممثل للاستقرار، والحال أن هذا الاستقرار الإيقوني يدعمه استقرار تشكيلي، وقد رأينا أن التضاد بين (مركزي) و(اللامركزي)، يمكن أن يتطابق ويتناقض مع مستقر وغير مستقر، وهكذا يتقوى المضمونان. كما أنّ الخطابان في توازي

---

(1) جماعة مو، المرجع نفسه، ص 119.

شكلي ودلالي لا يوصف، يعبران عن ذات الممثلات على اختلاف الإيقونات المستعملة في كل واحد، إنهما يخلقان اتساقا بصريا للخطاب ككل.

يظهر فيه الرجل صاحب التوجه الذكوري على أنه نوع آخر في علاقته مع المرأة،إنّه يتقن لغة التظاهر، لغة الضرب، وهو ما تظهره كل الحركات الجسمية لشخصية الكاريكاتورية الذكورية في هذه الصور (اليد- العين- الفم- الشارب- الحركة بالرأس.. إلخ) ذلك كذلك إن المرأة تعي نفسها وتفهم ذاتها على أنها نوع آخر في علاقتها مع الرجل، وهذا ما يعزز التمايز الذي يمكن أن يفضي إلى هرمية اجتماعية، حيث أن التنوع في الفكر لا يمنع أن تكون مبادئ وقواعد مشتركة، وواجبات وحدود خاصة بكل واحد منهما، إلا أن الصور تظهر عكس ذلك، فالمرأة والرجل كائنان في صراع دائم، وإن اجتمعا في بيت واحد، لتجد الرجل مشغول بقراءة نظريات عن كيفية تمرير أوامره إلى زوجته دون نقاش ليشتري راحة باله، وفي المقابل نجد الزوجة شغلها الشاغل في قراءة كتاب يمكنها من جعل زوجها خاتما في إصبعها، والمتأمل في الحركة الجسمية للزوج سيدرك أنّه مرتاح بنظرة الدهاء على وجهه، أما المرأة فعيناها مفتوحتانكالبلهاء، وكأنها في حرب، ليؤكد هذا الكاريكاتور حقيقة النسق الفحولي المسيطر في كل الوطن العربي، سيمح له ذلك بممارسة كل افعال العنف عليها:



إن التضخيم المعرفي للقلق واضح، كما أن الشك هو الصورة المعرفية التي تستوعب تلك التنويعات من خلال تضخيم اللا.استقرار الانفعالي إلى حد جعله غير مسموح به من

خلال إرساء دعائم إرادة المعرفة"[1]، وهو عنصر من عناصر الأهلية، يظهره الجسدالمشوّه- كإيقونة- وفي ذلك دلالة على الفعل الشيطاني الغريزي والبعيد عن الرحمة. كما إن التعارض القائم بين العلاقة الشعبية في نسقها الفحولي، والعلامة البرجوازية في نسقها التصنعي من قبل الطبقة المثقفة، سواء تعلق الأمر باللغة أم بالسلوكيات والصور المتعارف عليها، ويظهر ذلك في التعارض القائم بين الفم الذي يعتبر نسويا مرغوبا فيه ومتميزا، والشدق في فم الرجل الذي يعتبر ذكوريا بشكل نمطي ومتوارث.

ولمّا كانت الصورة مرادفا للتمثل البصري، فقد استعمل الرسام العربي المتخصص في الكاريكاتور الرموز اجرائيا كآلية قابلة للتعميم، وتدرج ضمنيا ضمن الأيقون، فالصورة الممثلة للرجل وربطه بالثور، فالثور مشكّل خارجيا، ويتموضع ضمنيا في تواز مع المشبه، وهو ميزان العنف والقوة واللا. تفهم، في خيال طفله، الذي يظهر بجسد مشوه دلالة على طفولة مشوهة غير طبيعية متأزمة نفسيا جراء ذلك.

كما نميز الاستعداد للعنف اللفظي (الشتم- السباب- اللعن)، والتي تظهرها نظراته وتصرفاته في كثير من الأحيان مع هذه المرأة، والاستعداد للعنف الجسدي (الضرب- اللكم)، وفي المزاح الساخر الصريح وانغلاق ملامح الوجه، وفي ذلك دلالة على سيطرة الغضب والفكر العنيف في ذات الرجل إذا ما تعلق الأمر بعلاقته بالمرأة وحتى الأطفال، إذ يعمل جاهدا على أن يبرز ذاته تجاههم لتقوى سلطته وسيطرته عليهم، ولتسيطر عليهم مشاعر الخوف منه. كما تتوضح هذه الدلالة في عملية اسناد هيئة تشوه مظهره، أو في بطنه المنتفخة التي عمل صاحب الكاريكاتور من خلالهما للدلالة على النهم وعدم التكافؤ واللا. توازن في شخصيته.

يعني ذلك أن النحو الجسدي الذي يميز طبقة معينة يجعل البعد الفونولوجي للخطاب الكاريكاتوري يخضع لتغيير منظّم بواسطة "الأسلوب النطقي"[2] الذي يمثل بعدا من

---

(1) غريماس وفونتني، المرجع نفسه، ص 333.

(2) ينظر، بيار بروديو، المرجع نفسه، ص119.

أبعاد الترسيمة الجسدية التي تعتبر إحدى الوساطات المهمة جدا بين الطبقة الاجتماعية واللغة.

نشير في الأخير إلى أن الخاصيات القابلة للوصف موضوعيا هي الخاصيات الظاهرية (الذرية)، وبأن الخاصيات الباطنية (الشاملة) تشكل منه توليفات ذات طابع ذاتي وجزئي دائما ما يكون منتقلا وافتراضيا[1]؛ إذ تبدو وضعية الخاصيات الظاهرية مستقرة ومحافظة على المعنى بأشكاله: الترابط بين العينين وملحقاتهما في الوجه، وهو عبارة عن علاقات دائمة يمكن رسمها بشكل دقيق، ومع ذلك فإن وضع الخاصيات الإجمالية الباطنية، يبدو مختلفا تماما، في مثل الوضع النطقي الأكثر تواترا في الأوساط الاجتماعية، والظاهر في هذه الرسومات الكاريكاتورية والفم أحد الاستعمال الاجمالي للنحو الجسدي كما أنه يمثل المصدر الحقيقي ل(النبرة) كتغيير منظم يستوجب فهمه، بما هو كذلك، قد غلب عليه، إظهار الأسنان تارة، وهذا دلالة على الشراسة، وتغطية الفم بالشارب، وفي هذا دلالة على قوته وأن صوته هو صوت الفحولة التي ترفض أي تقصير، لا من الزوجة، ولا من الولد، ولا من الذين حوله، إذ يحاول الرسام بهذا الإبراز الجسدي للرجل العربي أن يظهره فحلا بهذا الشارب حتى قبل الكلام.

وعليه، يظهر الإنسان العربي كائنا يتطور عبر المواجهات والمجابهات العنيفة، إذ انعجنت في عناصر الشخصية القاعدية كمركب وجودي يحمل رؤية درامية للزمن والكينونة، كما أنه كائن يتطور في سياقات اللا.توازن المحكوم بالظلم الاجتماعي، إنه كائن مرمي في فوضى الحداثة وصخب العصر، يغذيه أسطورة النسق الفحوليالتي يتقن الرجل العربي ببراعة ترددادها والعيش بطلا في حكاياها، إنه نسق يسطر على كل ذات عربية في أي مكان وجدت وبأي صفة كانت، إلى جانب فائض دور البطولة لديها، وإرادة إثبات الكينونة القوية، وإثبات الذات في عالم شرس المصالح والرهانات دون استراتيجية، وتقنين علمي للواقع والمستقبل، إنها ذات جد مندفعة، تحتاج إلى أن تفكر ببراعة وأن تدرك بحذق قبل أن تقرر.

---

(1) جماعة مو، نفسه، ص 136.

وتتحول المرأة من المفعول به إلى فاعل (يحق لـه الفعـل ويختـار مـا يفعلـه ويتحمـل مسؤوليته)، ولكن بفعل حصار يجبرها على البقاء في المقابلة الآتية:



أين تظهر محاولة تحويل المرأة إلى دمية، فتصبح المرأة الحبيبة والمعـشوقة امـرأة مثاليـة، وسطحية فاقدة للشخصية ومفتقرة إلى الإحساس بالكينونة الحقة، حيث تختفي العبودية تحـت مساحيق الجمال والموضة والأزياء، والتظاهر بالتفاني في العمل، الأمر البارز فيما يلي:



تظهر يدالرجل المسؤول المتزمت حاملة عكازا يستعمله لعرقلة جهود المـرأة في سـبيل إقرار حقوقها في المجتمع، غير أنها عكاز مكسورة وفي ذلك دلالة على إمكانيـة انفـلات المـرأة من هذه العرقلـة، وجـاءت الـصورة بـين بيـاض وسـواد، كرمـز لـزمن سيالـسيد الجـوهري المتعالي،ونميز في المكونات الإيقونية لهذه الصورة الكاريكاتوريـة بـين ثلاثـة أبعـاد: الوضـعية

واستعمالات الجسد الإنساني الاستعارية والنظرة؛ فالخطاب الكاريكاتوري- في عمومه- يعمد إلى تقنية عدم استعمال الجسد الإنساني بكامل تمفصلاته ودلالاته المضافة ولكن الرسام أو صاحب الخطاب فيها، يبقى في هذا الاستعمال على البعد النفعي فيه، ولا يتجاوزه الى الاستيهامات المتعبة التي تستثير المتلقي(الرجل).

لذلك تظهر تمفصلات الجسد الأنثوي بغنج واضح وأنوثة طاغية تصور ما تحياه الذات في مجتمعها. كما يمكن القول أنّ نظرة المرأة هي نظرة جانبية خالية من التعبيرات الاستيهامية، في معظم الصور، وهي موجهة إلى الأسفل، وهذا أمر يجعل التواصل منقطعا ومتذبذبا مع الطرف الآخر؛ نظرة كلها حزن وتوتر واضطراب يمثله سواد عينيها، وتوتر يجسد التوهم البصري الإدراكي بجسدها غير المستقر: الممتلئ تارة والنحيل أخرى، والمتوازن مرة واللا. متوازن أخرى، والقوي والضعيف، والمسيطر واللا.مسيطر، وهكذا، لإظهار التناقض في ذات المرأة العربية بين إثبات الذات وإضعافها الإرادي واللا.إرادي، بين حب التملك لرجل مطواع ونفور من الرجل المتسلط، لتخلق انعدام تواصل في شخصها، وتهميش كلي للشخصية السوية في ذاتها (بين جسد رائي وجسد مرئي).

جلستها ووضعية وقوفها (الهيئة) مرتبط بمدى بروز جسدها كإنسان طبيعي، وتظهر في هيئة نمطية تباعا لنمطية الحضور الإنساني في المجتمع، إذ عليها أن تخضع إلى حاجزين؛ الأول المتطلبات الاجتماعية، وثاني رغبتها في أن تكون عملية مهنية مثلها مثل الرجل، ولكن هذا الكاريكاتور يسخر من التجمعات النسوية، هل الأمر تهكم رجالي على مطالبها التي أخذت الكثير منها أم أنّ المرأة وحدها هي المسؤولة عن هذه النظرة باهتمامها المبالغ فيه للمظاهر؟؟ وهو أمر تظهره الصورة الأولى.وعليه يجب أن نتعامل مع السمات الفونولوجية الخاصة بكل طبقة على أنها كل ناتج عن (تكوين) منظم يجد مصدره في النحو الجسدي"[1]، الذي نعتبره أيقونة الجسد ككل، وعلى أنه المجال الذي تتجلى فيه العلاقة المنظمة للعالم:

1- مرأة- رجل جدل الأنا والآخر

---

(1) بيار بورديو، بيار بورديو وآخرون، اللغة (الرأسمال اللغوي والجسد)، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2012، ، ص 119.

2- شيخ –شاب.

3- مواطن، حكومة.

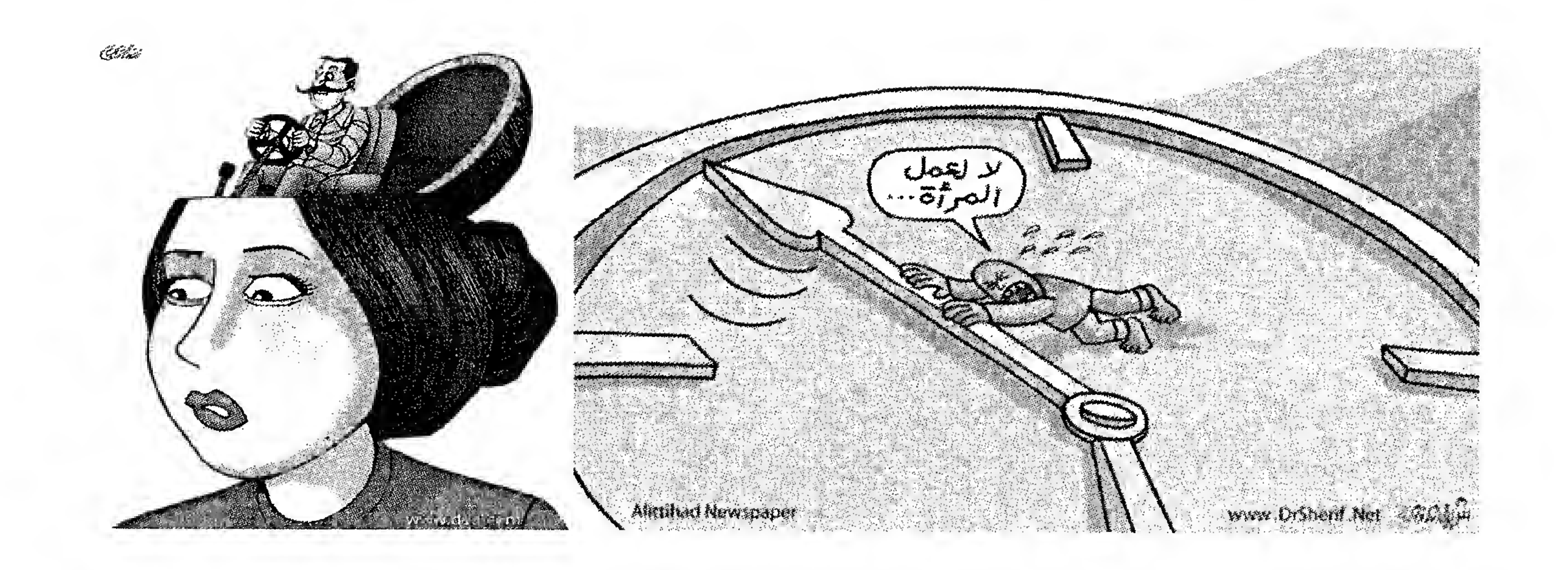
4- أب وولد– ابن وأب – ولد وأم/ ولد، تعليم...

5- شاب، جامعة

6- أنا، لغة.

وغيرها من العلاقات الاجتماعية والإنسانية بدءا من أول علاقة في المجتمع (رجل – امرأة) إلى (والد –ولد) إلى (سلطة – مثقف) إلى (شاب –تعليم) في المجتمع العربي، ومعظمها خاضع لمنطق التهميش والاقصاء الظاهر باستعمالات الجسد؛باعتبارها تختزل الجسد بكامله: (كلام عامي جاف وقاس/ كلام جميل متصنع)؛ فهذه الاستعدادات المتصنعة والتي لا يقتنع بها فاعلها، تظهره الصور مزدوج الشخصية، جسدتها الأشكال الكاريكاتورية (1–2–3)، والتي نجدها تعبر عن سلطة وعنجهية هذا النسق الفحولي العربي وازدرائه، وتأنقه المصطنع في سلوكياته العامة والخاصة (الجلسة– الوضعية– النظرة– الصوت– الهيئة– الوجه – الإشارات الجسمية) ناهيك عن الاحترام المصطنع للمرأة إذا كان الأمر علنيا من جهة، وعن التمايز والادعاء للمرأة التي يظهر فمها على شكل قلب دلالة على عاطفية لغتها واندفاعها، ليعبر أخيرا على ضعفها في هذا التحدي من جهة أخرى، لتتأكد حقيقة حصر المرأة في الخصائص المشار إليها في المقابلة؛ ذلك أن "الإبهام الخاص بالموضوع المعرفي ينتقل إلى ذات تشك في قواها البصرية، أي في كفاءتها فترتاب في الوقت ذاته بنفسها أوبما تراه"[1]، أي من الإدراك الحسي إلى إدراك اعتقادي التالي:

(1) جاك فونتني، نفسه، ص 204.



فالمرأة التي تجد نفسها في مناخ لا تستطيع معه، إلاّ أن تعتنق الفكر الذكوري، والأبوي والمسيطر، وفي هذا سلب لأنوثتها، حيث تتحول إلى جنس ثانٍ كما الرجل الذي يعاني قهرا واستبدادا من طرف المرأة التي تمارس عليه سياسة الإقصاء؛ وفي هذا الجنس الثاني (الأنثى الذكر) تكون المرأة في اغتراب تام وتناقض واضح، كونها تدرك حقيقة الانفصال الواضح بين الواقع المفروض عليها، وبين الواقع الذي تنشده لنفسها.

ولكون الصورة دلالية بشكل جوهري، تسمح بأن تضاف إلى المكونات المرئية للصورة دلالات مطورة جدا، فإنها تدخل أحيانا مفاهيم ضمنية، تمثيلها غير ممكّن،واللغة وحدها يمكن أن تصرح بها[1]، ذلك أن فعل الرسم في ثقافة ما جزء من النشاط الإنساني وشكل من أشكال الحياة فيها يمكن له – كفعل- أن يخضع إلى دلالات الاشتغال العاملي.

والذي لا يتحقق له شرط التداول اللغوي إلا إذا خضع لثلاثة معايير رئيسة، أن يكون مسندا إلى المتكلم لا إلى غيره، وأن يكون مصوغا في الزمن الحاضر، وأن يكون بمجرد التلفظ به يقتضي فعلا أي إنجازا.

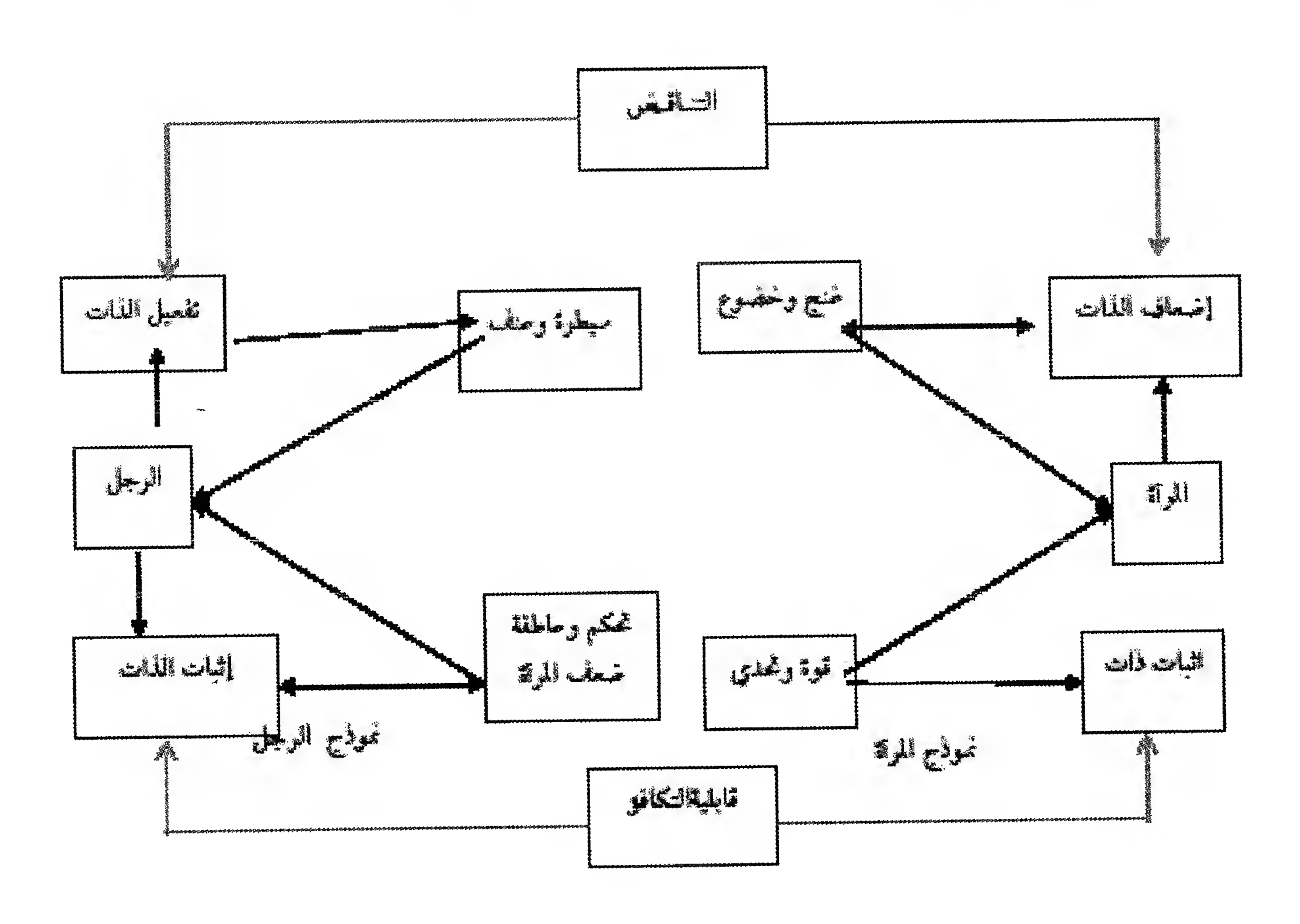
أمام التعامل السيميائي النسقي التأويلي مع مثل هذا النوع من الخطاب يستلزم على المحلل (المتلقي) الانغماس في مناخ تخلق هذا الكاريكاتور، وملامسة انسجام جميع مكوناته من خط ولون وظل وملمح جسدي وحركة وضوء وشكل وحوار (لغة)، كونها أمورا تمكننا كقارئ من فهم وإدراكحيثياتها كخطاب بصري مؤثر ومبهر، بفعل التفكيك الذي يعمل

---

(1) جماعة مو، ص 492.

على إبراز الوحدات البنائية وإدراكها، ولا يعني أن الوحدات الهيكلية المختارة لها وجود حقيقي في المحرّض إنها في الذهن، لا ضمن العالم»[1].

إن إدراك إيقونية الجسد يتم عبر الحواس التي يتم بها إدراك العالم، وكما يقول مورلو (M.Merleau): "لكي أستطيع إدراك جسدي كلية، على امتلاك جسد ثان يكون بدوره غير قابل للملاحظة"[2]، أين نجد المرأة كجسد مدركة كخصائص نوعية وأفعال مقابلة للرجل المحدد بأفعال وأقوال وخصائص؛ ما نحاول إبرازه في هذه الخطاطة:



"**مخطط يوضح التناقض في ذوات المجتمع**"

يمكن لهذه العناصر أن تسقط فيها عناصر دلالية بمناظرة تضادية (قمة ≠ جوف مع تضاد دلالي مثل قوة≠ خضوع، والتي تتحملها تماما النماذج الإيقونية المحددة والاستقرار هنا مضمون إيقوني يكون سمة النموذجين (مرأة – رجل)، لنجد سمة ثانية في التداخل

(1) جماعة مو، نفسه، ص 134.

(2) M.Merleau-Ponty.phénomenologie de la perception gallimard- tel.paie.1945, p 107.

الجسدي للشخصيتين؛ وهي أن تتداخل إحداهما في الأخرى، وبالتالي يتضاعف تكامل الإشارات بتكامل التشكيلات التي يكوّن مجموعها مخططا لا نقص فيه ولا تراكب، ويدعم الكل توازن من النسق نفسه بين الخطوط العمودية والأفقية: أنف، محور الوجوه، يدا المرأة، يد الرجل، بطن الرجل..الخ.إنّ قوة المرأة في ضعفها، وضعف الرجل في قوته، أما قوته فهي في عطفه واحترامه وتفهمه لذات المرأة، ولا تدرك الذات المتلقية ذلك إلا بالعين التي تملكها.

كما يمكن أن تكون هناك تقلبات عدة قبل أن يتوازن الاندماج في نموذج من القراءة المحددة والمستقرة، وفي اللحظة ذاتها فقط تأخذ المحرضات الأولية أو السمات وضعية المعرفات، لأن حضورها يغدو تمظهرا للنموذج، وهي تبقى تخمينات سيميائية أخضعنا فيها أدواتنا التحليلية الخاضعة بدورها إلى محددات الفهرست، أي أن تمييز الوحدات الهيكلية شيء لاحق، وينتج عن اندماج هذه السمات (أشكال نسج، ألوان) يتلاءم مع نموذج من الفهرست"[1]، وهذا الاندماج دائما حدسي و مدعو.

الجسد الأنثوي قدم بعناية فائقة، وهذا ليفرز توافقا مع طريقة معينة في العناية بالجسد كأيقونة للتوحيد بالطبقة المعينة من حيث (البرهجة) العناية بالمظاهر الخادعة، و"تصنّع الحركة"، والتغنج الظاهر في معظم الصور، والتصنع في كثير منها، والتي تستعملها لتقابل بها هذا النسق الفحولي السائد وتنكير قيم الرجولة المتصنعة، إضافة إلى عوامل أخرى كالمنفعة المتبادلة بينهما، والقيم الثقافية الذوقية المجادل فيها، "فالنساء يتمكن من التوحد بالثقافة السائدة دون أن ينفصلن عن طبقتهن انفصالا جذريا، ودون أن ينظر الآخرون لهذا التحول كنوع من التغير في الهوية الاجتماعية والجنسية على خلاف ما يحدث للرجال"[2]؛ ف "على الذات المعرفية الانتقال إلى مستوى أعلى لكي تقارن بين معرفتين وتخلص إلى التناقض"[3].

والانتماء الطبقي -في هذه الحال- يتحكم ولو جزئيا في علاقة الأفراد باللغة من خلال علاقتهم بالجسد التي تحددها الأشكال الملموسة التي يكتسيها تقسيم العمل بين

---

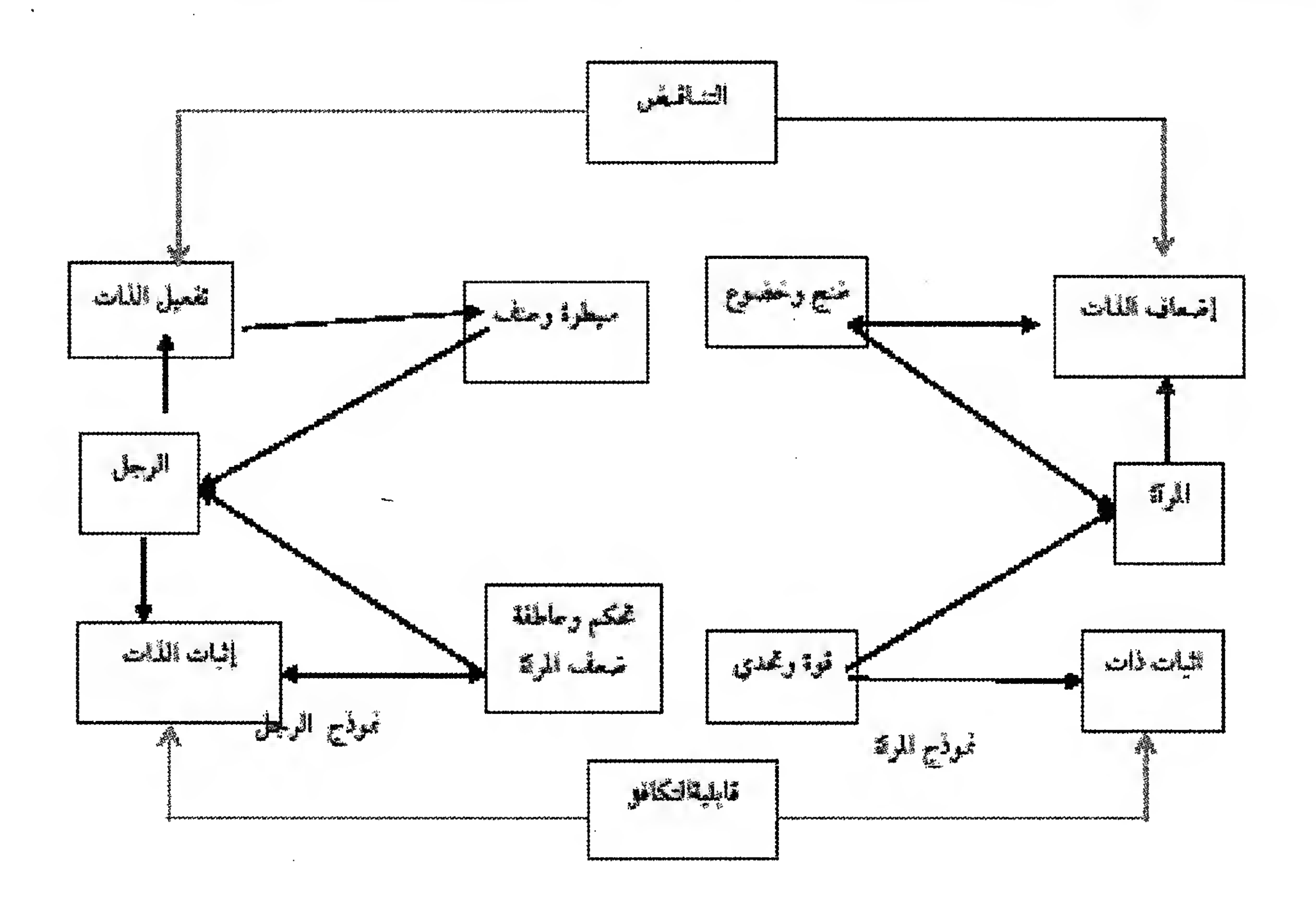
(1) جماعة مو، نفسه، ص 137.

(2) بيار بورديو، اللغة، ص 120.

(3) غريماس وفونتني، المرجع نفسه، ص 322.

الجنسين داخل كل طبقة سواء أتعلق الأمر في الممارسة أم في التمثلات"، ليغدو ممكنا تقديم تسويغ للمشروع التشكيلي، واسناد دلالة إلى العمل الذي يعدل في وقت واحد بين عناصره التشكيلية وموضوعاته الإيقونية، التضاد بين الطبيعة والثقافة هو بلا جدوى، إنه يتلاشى في ضوء الشمس، لتكون العلامة بذلك سيرورة تطور الدلالات"[1] مرادفة لسيرورة فعل الدلالة وحركتها هذا الفعل (sémiose) والذي يؤدي إلى إنتاج الدلالة وتداولها.

كونها تتيح الولوج إلى أداء الوظيفي للظاهرة السلوكية، فلكي تغير سلوكا لا بد أن يأخذ سلوك هذا الفاعل معنى آخر "لقد رأينا كيف يمكن خلال تعديل موقف تغيير المعنى وجعل الفاعل يفعل شيئا آخر، كون سيمياء الموقف تحمل في طياتها نظرية للنشاط الإنساني فبإعطاء الأسبقية للموقف تتجدد بذلك مقاربات المعنى، هذا الأخير الذي يدرك كرسالة للعالم المدرك من قبل الفاعل، وهذا العالم المدرك من ناحية أخرى، هو عالم مؤلف من مجمل المعاني التي يحملها، فـ" الفاعل" لم يعد في العالم " إنما العالم والفاعل متلازمان"[2]:



(1) جماعة مو، نفسه، ص 269.

(2) أليكس ميكيلي، المرجع نفسه، ص 180.

إنّ «الجسد هو ما يمكّن هذا العالم من ولوج عالم المعنى، جسد حاس، ومدرك وفاعل، هو جسد يملأ كل الأدوار المتفرقة للذات في تصلب وقفزة ونقل... جسد باعتباره سدا وتوقفا يقود إلى تجسيد مؤلم أو سعيد للذات، ولكن أيضا بؤرة لمرور الطابع الباتيمي الذي يساعد على الانفتاح على أنماط الوجود السيميائي»[1]. اتخذ الجسد وساطة الدخول إلى عالم المعنى المتحقق في مثل هذا النوع من الخطاب، لينقل لنا الثنائيات التلية: الجسد والروح / الذات والمادة/ الشكل والمعنى/ العنف والسلام، والجسد هو الأهم أمام قيمة الضمير والجوهر.

2- الجسد والمفارقةالبصرية:

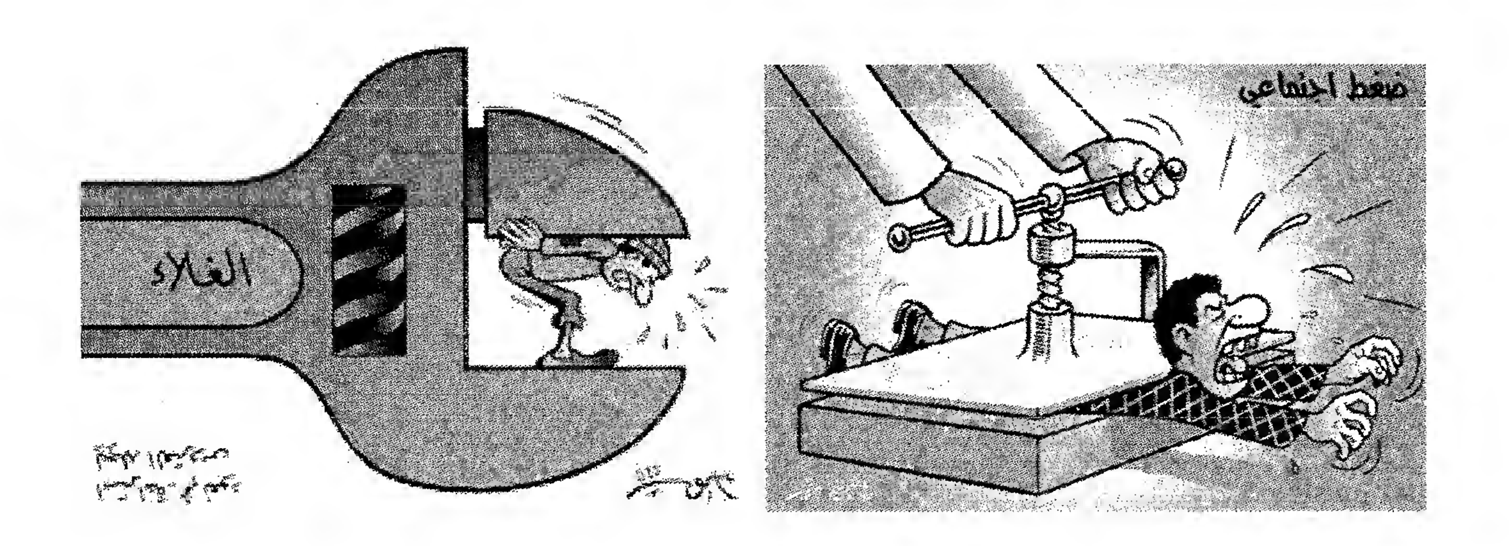
يعمد الكاريكاتور إلى الاستعانة بمنطق لفت الانتباه والمفاجأة والإثارة مقابل الاقناع العقلي، ولا يأتي له ذلك بالاستعانة بآليات عجائبية تجعل المستحيل ممكنا، وليس غريبا أن يختار الرسام عن قصدية مضمرة هيئات، هي أقرب إلى التعبير الإيقوني الذي دعت إليه حاجة الشعوب في الإعراب عن موقفها من التحولات الفكرية وبطريقة مشحونة بالإيماء؛ إذ يرى أرنهايم النظام هو الذي يجعل الإدراك عقليا أي الذي يسمح بكشف المشابهة والاختلاف"[2]؛ فـ"النظام هو تقطيع عددي رقمي (discrétisation) للفوضى...ذلك أنّ الأشكال لا توجد بذاتها وإنما هي فقط مدركة حسيا»[3]، وهو ما يتجلى فيما يلي:

---

(1) غريماس وفونتني، سيميائيات الأهواء، ص368.

(2) مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية، ص54.

(3) مجموعة مو، المرجع نفسه، ص55.



لقد عمل الرسام صاحب الكاريكاتور العربي على تجزئة الجسد الإنساني وفق الدلالات التي أراد إبلاغها للمتلقي، خاصة في لإبرازه اليد ليقول أن هذه الذات لا تتقن إلا العنف والقوة؛ إذ «يلعب الجسد الإنساني خارج الإدراك الحسي دور محفل التوسط، أي بؤرة للانتقال من الاستنباه الجواني والبراني، ويقيم فضاء سيميائيا توتريا ولكنه منسجم»[1]؛ فلم يعد العالم الطبيعي هو الذي يتقدم نحو الذات، بل الذات هي التي تعلن امتلاكها للعالم، وتمتلك مدلوله وتعيد تنظيمه شخصيا بطريقتها الخاصة، فالعالم الذي نطلق عليه طبيعيا عالم الحس المشترك، ويصبح حينها عالما عند الإنسان عالما يمكن أن نقول عنه أنه إنساني؛ ويفسر هذا سيرورة انتشار الجسد بطابعه التمثيلي، حيث يصبح الجسد مصابا بفضل قوته التشخيصية مركز المرجعية للإخراج الإيقوني، وهي خاصية كل كاريكاتور، ناهيك عن تواري الجسد داخل الجسد القناع/ الجسد المعدني الرامز للقوى الاجتماعية الضاغطة والمرهقة للجسد الإنساني للمواطن العربي.

إن الصور يمكن أن تكون منتظمة بالنسبة للمشاهد (الذي يمتلك منوالا)، وقد لا تكون كذلك بالنسبة للمشاهد الآخر الذي لا يمتلكه، فالقارئ - بذلك - هو الذي يصنع القراءة، لتحقيق المعنى الذي"هو امساك بسيرورة لا تحديد لمضمون يوجد خارجها، إنه ليس

---

(1) غريماس وفونتني، نفسه، ص64.

محايثا للشيء ولا للذات إنه حصيلة النشاط الإنساني في بعديه التداولي والمعرفي معا»[1]، ما يمكن الوقوف عنده في هذه الرسومات الكاريكاتورية:



يسمي صاحب الخطاب خطابه "نكت سياسية- الكوميديا السوداء"، وهذا ليحقق مفارقة بصرية فكرية حادة، إذ يحمل الرجل لافتة "حقوق المرأة"، ولكنه جثة ضخمة ترهق كاهل هذه المرأة التي ينفجر كل شيء فيها لثقل ما تحمل وما تتحمّل، والذي تظهره ملامحها الجسدية البارزة من جهة، وشراسة من تحمل لبروز اسنانه وطول شاربه من جهة اخرى؛ ذلك "أن المرجع الذي تحيل عليه العلامة الأيقونية المرتبط بمشكل القياس ليس مرجعا ماديا بل إنه مرجع ثقافي"[2]، فالوضعيات القصوى والمفارقة وحدهما القادرتان على توضيح خصوصية التجسيد، للبحث في اتساق الخطاب بطرح مفهوم القطب الدلالي (isotopie) المسيطر، ذلك "أن القطب الدلالي ليس إلاّ إحدى استراتيجيات الاتساق الممكنة"[3].

ويظهر الشاب المفروض ارتباطه بالسياسة لأنه رمز المستقبل، فهو وحده من يجب أن يساهم في رسم مستقبله، لكنه بتجاعيد وجهه المسن، يعلن القطيعة ويختار أن يكون الشاب العجوز، في يظهر الرجل المواطن ب بجسده غير المتناسق يلهث خلف خبز العيش/ الحياة على الرغم من تعلقها في ظهره ليخلق مفارقة تنفتح على عديد القراءات؛ ذلك إنّ العلامة

(1) غريماس وفونتي، نفسه، ص 17.

(2) عبد المجيد العابد، القياس، ص 149.

(3) جاك فونتني، سيما، المرئي، ص 23

الأيقونية لا تجمع أشياء مدركة حسيا، وتوجد لها معادلا موضوعيا في الواقع بل من خلال الوعي باعتباره صورة ذهنية والقياس هنا، لا يوجد بين الصورة والواقع، بل بين الوعي أو البنية الإدراكية والصورة، كما أن دال العلامة الإيقونية متصل بالمرجع بعلاقة تسمى علاقة تحويل، فالمرجع والدال مرتبطان معا في علاقة مطابقة مع نمط"[1].

نقول في هذا المقام أنه يستحيل أن تستقيم المعاني في الخطاب الكاريكاتوري خارج التقطيع اللغوي والتقطيع البصري مهما تعددت الوسائط؛ فاللغة تحضر في كل شيء والإنسان مهما بلغت أساليب التواصل عنده من تغير وتطور وتبدل لا يستطيع أن يمتلك الكون رمزيا من خلال هذه الوسائط، بل من خلال اللغة، فأن تسمى الأشياء بمسمياتها معناه أنك تملكها رمزيا، وتجعل حضورها دائما في ذاكرتك بعيدة المدى، إذ يمكن استثمارها بأي صورة في وضعيات تخاطبية مخصوصة، أما الوسائط الأخرى، فتعد دعامات رئيسية في التواصل لا غير،ف"المعنى مدرك من خلال دّال متمظهر، لكن تمظهره لا يبتني إلاّ بحسب معان تظهر مع برهان اتصال الدوال"[2]، نظرا إلى مبدأ التنافر الوظيفي للدلالات المتميزة.

كما أن الذهول يفترض توقعا يعاكس ما يحدث، وهذا التوقع نفسه يؤكد الاعتقاد ويؤدي التوهج غير المتوقع إلى حدوث "الشك" أيضا ومن ثمة فإن هذا التوهج يولد اعتقادا آخرا[3]؛ ليتفاعل المتلقي مع الخطاب الكاريكاتوري بفكره وجدانه، على الرغم مما يمارسه عليه هذا النوع من عملية تعطيل الفعل الذهني العقلي لديه، بحسب قانون الانبهار والإثارة، وهذا ما يجعل المتلقي غير فاعل في العملية بل منفعلا، لأن الصورة الكاريكاتورية عملت على تعطيل الجانب الأيسر من الدماغ لصالح الأيمن منه، وتحافظ على مسافة كبيرة بين ما يعود إلى الخيال والعاطفة، وبين ما يعود إلى المنطق والعقل، وهي بطبيعتها تلك، لا يمكنها أن تستقل عن اللغة في التواصل الفعال"[4]؛ كونها الكاشفة عن أسرار الصورة، والمفصحة عن

---

(1) جماعة مو، نفسه، ص 157.

(2) جماعة مو، ص 154.

(3) جاك فونتني، نفسه، ص 204.

(4) عبد الحميد العابد، السميائيات البصرية، ص76.

تمنعها وغنجها، فبوساطتها يتم فك تشفير الصورة، وفك ترميز السنن اللغوي المصاحب للخطاب الكاريكاتوري في سبيل أن تصل إلى ذهن المتلقي وتحقق إدراكا معينا له كخطاب مجمل ومنسجم من جهة، ولتحقيق تواصل فعال من جهة ثانية.

وعليه نقول، أنّ لهذا الفن الخطر في تشكيل الذهنيات، وكسر الحدود وتنميط السلوكيات والمعتقدات، وتطبيع الرؤية إلى العالم والأشياء لدى المجموعات البشرية فكرا وسلوكا وممارسة وثقافة"[1].

كما أن المعنى في الصورة هو ما تريد الظاهرة قوله للفاعل (أي المعني في الطرف الآخر، أو الطريقة التي تفهم بها الظاهرة)، ويأتي هذا الفهم من عمل فكري يضع الظاهرة في علاقة مع عناصر الموقف بالنسبة للفاعل الذي يقتطع في السياق في العام موقفا يتماشى مع مقاصده ونواياه ورهاناته والمشكلات التي يريد معالجتها؛ "لأن الصورة ليست معطى جاهزا بريئا، لكنها حمالة أوجه ومائعة المعنى، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ على البوح به"[2].



(1) عبد الحميد العابد، نفسه، ص 74.

(2) المرجع نفسه، ص74.

إنّ «الظليل يحيل العالم الحسي إلى ما يجرده من مظهره، والذي يدرك بالحواس إدراكا مباشرا في حين أن الضوء الضعيف والمرشح يرجعه إلى أصالته»[1]؛ ففي هذين الخطابين يمكن القول أن عالم الظل المرتبط بالجسد، والذي اكتسب صفة جمالية في منطق التحديدات القابلة للانعكاس بين الكنه والظهور، هو العامل المساعد على منح الخطاب المؤول الأقرب، لأن الخطاب الكاريكاتوري يطرح عديد الإشكالات المتعلقة بدوره في تحقيق العملية التواصلية، وفي تسجيل نشاطات البشر بكل تمفصلاتها الإنسانية فكرا وسلوكا وقيما.

إنها ظلمات تتأثر بها العين، توهم بنوع من الضباب المختلج، الذي لا يمكن للتجربة السيميائية أن تتخلى عن اقتران هذين المقامين: مقام لعيش خصائص عالم الظل والإحساس بها، وآخر لتقييمها؛ ففي اللحظة التي ينغمس المشاهد بها في ملذات عالم الظل، فإنه يحتفظ بذكرى الشك وعدم اليقين الذين أتاحا له دخول هذا العالم[2] كجسد وككنه؛ حيث يتساءل المحلل عن الشخصية المكسوة سواد في الخطاب الأول، وعن جلستها وتوجهها، وحتى عن الأدوات الحادة المغروسة في ظهرها: (سكين- سيف- مقص..الخ)، كما يتساءل عن النص اللغوي المصاحب "هل من مزيد"، وكان كل هذا الكم من الألم والوجع الذي تسببه هذه الأدوات غير كاف، ليطلب المزيد كلمة رامزة للضغط الاجتماعي العربي، ولنفسية الشخوص الممارسة لها والممارسة عليها، كتبت باللون الأحمر لدمويتها.

أما الصورة الثانية فقد جعلت الشخصية مصاحبة للظل و الضوء مسلط على وسطها؛ والمتلقي يشعر بهذه الإنارة وهذا التعتيم، الذي يعكس الحالة المراد التعبير عنها، والتي مثلها الخطاب اللغوي الأول: "رغم الحملة الاعلامية لتعبئة الشعب للانتخاب"، فهو نص قرّب الطاب ككل لمتلقيه، ونص ثان يشكل سؤال طبقة العوام والشيوخ عن موعد الانتخاب، والمفارقة تبرز في هيئة الشخصية المقابلة وجوابها؛ فالهيئة للشيخ والمسمى شاب، وفي اتكائه على الحائط ووضعيته بشكل عام، والجواب الحامل جهله لكل ما يحيط به (علمي علمك)، جوابا على سؤال الشيخ (صح دارو الفوط هاذ انهارات؟)، وفي هذا تعبير عن

---

(1) فونتني، سيمياء المرئي، ص 205.

(2) فونتني، سيمياء المرئي، ص 208.

ضياع الشباب وشعورهم بالقهر والاستسلام والاستهتار،لأن المؤول عنصر مركزي في علمتي التركيب والتفكيك في إنتاج العلامة وتلقيها، فالرسام ينجز صورته في ظل متراكمات معرفية اجتماعية، نفسية، ويركبها على هذا الأساس والمتلقي سيعمل على تفكيكها، ليمنحها المؤول الأقرب[1].

على من يتعامل مع الكاريكاتور أن يميز بين عالمين للصورة الكاريكاتورية: عالم مدرك وعالم محقق، هذا الأخير هوما يشترك فيه السيميائي والرجل، والعالم المدرك هو ما تحيل إليه التجربة الادراكية من خلال الفعل السيميائي (بوساطة) الذي يقوم على التفكيك والتجزئة، وإعادة البناء، بعدم اكتراثه إلى النسخ، بل إلى النماذج التي تعد ابتداء البؤرة الأولى لبناء نسخ وضمان بقائها.

"إن القوى اللاحمة والقوى المبددة تتنازع على حقل الخطاب، وتقول كل مرحلة من مراحل الأنساق الأصل على توازن معين بين هذين النوعين من القوى"[2]، وبقي الآن أن نتصور الكاريكاتور خطابا مركبا من توازنات بين القوتين المتصارعتين و، اللتان تتداولان تقسيميا مساهمة في رسوخه.

تدرك الصورة بوصفها علامة تماثلية، حيث إن المشابهة هي مبدؤها في الانشغال، وقبل التساؤل عن سيرورة المشابهة يمكن الاعتقاد أن مشكل الصورة هو بالأساس مشكل التشابه[3]؛ فعندما تدرك الصورة بوصفها تمثلا، فإن هذا يدل على أن الصورة تدرك باعتبارها علامة.

"وأن مفارقة الجسد الشخصي تكمن بالضبط في عدم تطابق الفكر والإدراك، فإذا كان الفكر يجهد لكي يحدد الجسد في نطاق الفضاء والعالم والأشياء، فإن الإدراك يعجز عن خلق هذه الصورة"[4]؛ لأن الرؤية إذا كانت تستطيع إدراك الآخر في مظهره الشامل فإنها لا

---

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 270

(2) جاك فونتني، المرجع نفسه، ص 25.

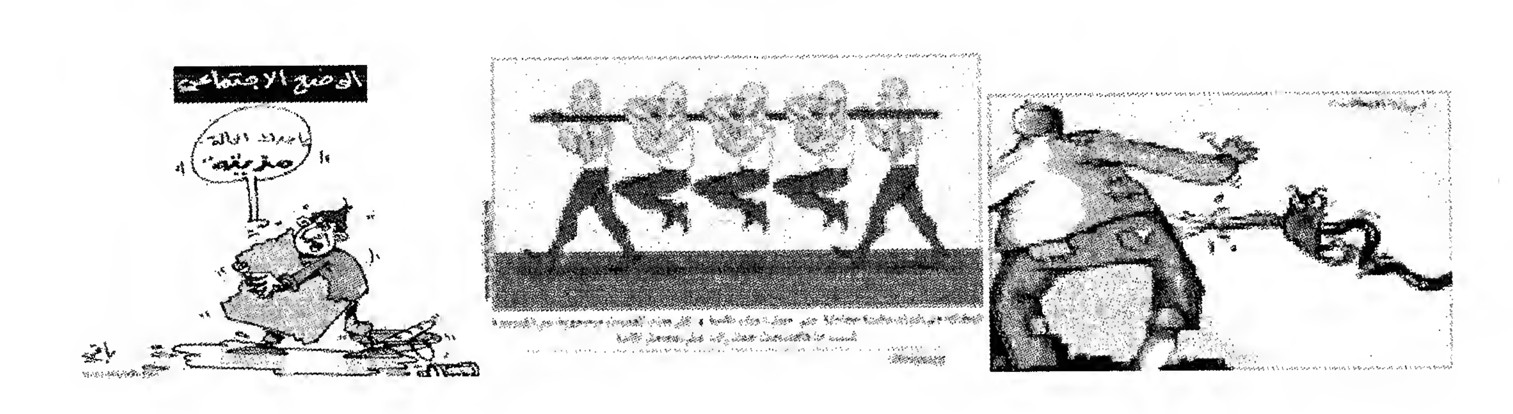
(3) عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، ص 96

(4) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 27.

ترى من الجسد غير ما تمكنها إياه وضعيته الجسدية، وتعود هذه المفارقة الأنطولوجية إلى أن الذات الرائية تلحظ الأشياء الخارجية بجسدها، وتعمل على أن تكون لديها نظرة نهائية ومكتملة عنها.

"إن الآلة البصرية الإدراكية معقدة بطبيعتها تطرح دلالات عديدة تتم بالمفارقة الجسدية، حيث لا تلاؤم بين رأس الجسد وفريسته (البطن المنتفخ)؛ إذ ننظر إليه بوصفة علامة تعيد إنتاج بعض خصائص الشيء الذي تمثله لما تلك من هذه الخصائص، كون الإيقونة علامة تربطها علاقة تشابه مع تحيل إليه في الواقع الخارجي.

لذلك يؤكد ايكو A.ECO أن العلامة الإيقونية لا تملك خصائص الشيء الممثل، لكن تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك على أساس تسنينات عادية، وتسمح بتكوين بنية إدراكية تملك في علاقتها بالتجربة المكتسبة الدلالة نفسها التي توحي بها التجربة الواقعية من قبل هذه العلامة نفسها"[1]؛ إذ تشتمل الرؤية على تجسيد معنى، وتؤدي إلى تصنيف العالم المدرك، الأمر الذي تظهره الصور التالية:



ملاحظ هذه الكاريكاتور سيشعر بقوة "قصدية الخطاب" المتجلية في ملامح شخوصه المغيّبة في الصورتين الأوليتين من اليمين؛ إذ تظهر الشخوص بقوة بدنية، فالأولى تمكّن الجسد الضخم من ردع الآلة بلباسها المرقع، إلا أنها شخصية مستعدة لتقبل الاستبداد، أما في الثانية، فتظهر الشخوص بقوة بدنية تمكنهم من تحمل عبء ما يحملون على خفته، إلا أن العبء يسلط على الأول والأخير، بينما يشكل الوسط عبئا على كاهلهما للتواكل المسيطر

(1) نفس المرجع، ص 21.

على الذهنية العربية، في حين تعبر الصورة الأخيرة بملامح شخصها البارزة والمتجعدة، والحاملة الخريطة الجزائرية، وهي تتأفف من ثقل الحمل وسوء الوضع والحال والعاقبة بلغة عامية" يا جدك الحالة مزيتة"، وتشكل الخريطة إيقونا الماثول والموضوع فيه متطابقان.

إن"الجسد هنا أيقونة مستعارة تجعلنا كمحلل أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي "تشير إلى الطابع التناظري القائم بين الماثول والموضوع من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثاني قد يتعلق الأمر بالخصائص وقد يتعلق بالبنية"[1]، والتشابه هنا لا يتعلق بعناصر محسوسة ومشتركة بينهما بل يتعلق بخصائص مجردة كالقهر والعنف والاذلال والكبت، أي أن بداية الفعل السيميائي التأويلي رهين بنهاية القياس؛ "القياس[*] هو تبيان التشابه في جوانب وخصائص وعلاقات معينة بين الأشياء المتشابهة"[2]؛ ذلك أن القياس هو المبدأ القادر على التمييز بين العلامة البصرية والعلامة اللغوية، فالكلمات بعكس الصور غير قابلة بأي معنى أن تكون تماثلية للأشياء في تعيينها. ومحلل الخطاب الكاريكاتوري سيجد نفسه مضطرا لفعل القياس في سبيل أن يدرك العناصر والعلاقات المشتركة في الذهنية العربية والممثلة لأيقونية الجسدية وتحديد مداراتها.

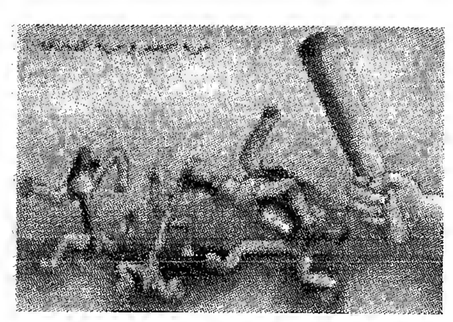
ونشير في هذا المقام، إلى ظاهرة أخرى في الكاريكاتور العربي، ألا وهي تغييب الجسد واستعاضته بشيء أو مادة، كجسد قناع، ليكون ذلك أكثر تأثيرا وأقوى تعبيرا، نظرا لنسبة الإيحاء والتلميح البارزة فيه، وهو في اعتقادنا تجسيد لفكرة الإقصاء السائدة في المجتمعات العربية والتي تظهرها الصور:

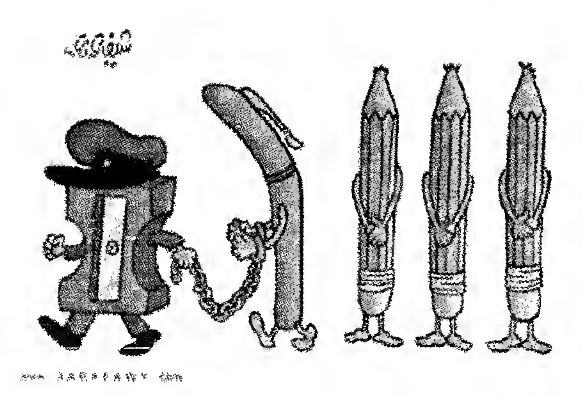
---

(1) سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص 117

(*) القياس (Analogie) هو هوية العلاقة التي تجمع عددا من المنفصلات، وهو مرادف للتناسب الرياضي proportion والتماثل Homologie في السيميائيات الأيقونية Iconicité. وترى مارتين جولي Martine joly أن مصطلحات مثل تشابه Ressemblance وتماثل similarité وقياس Analogie تستعمل باعتبارها مترادفات. كما أنّ القياس في سيميائيات معضلة معرفية توجب على السيمياء البصرية الانفلات من ارهاصاته الأولي، لأن الفعل السيميائي لا يقف عند المعطيات المباشرة بل يتعداها إلى خلق نماذج من خلالها.

(2) عبد المجيد العابد، القياسفي السيميائيات البصرية، مجلة علامات، وزارة الثقافة، المغرب، العدد 29، 2008، ص 148.





إنّ الأشياء التي ترى وتدرك بالعين، أي كل ما يشتغل كعلاقة أيقونية، لا ينظر إليها في حرفتيها، وإنما يتم التعامل معها باعتبارها عنصرا متضمنا داخل هذا النسق أو ذاك عبر مقولات التنسيق المسبق(*) «لأن العلامات الأيقونية تشتغل على الرغم من كونها محكومة ظاهريا على الأقل بمبدأ التشابه وفق سنن أيقوني يحدد نمط إنتاج وإعادة إنتاج عناصر التجربة الواقعية»[1]، فالمشاهد لهذه الصور سيدرك الرمزية الجلية في الصورة الأولى التي تظهر السلطة في شكل مبراة، هذه الأخيرة التي تعمل بشكل دائم على التقليص من حجم القلم إذا قلم أو انعدم رصاصه لتخرجه من جديد، وعليه هي صورة ذات حدّين، من جهة، أنّ السلطة هي أكبر محرّض للكتابة بأفعالها والفساد الناجم عنها، ومن جهة ثانية، أنها أكبر عامل يصادر الرأي الحر، وتتعامل معه بغير لغة الحضارة/ لغة الحوار: بسجنه أو تهميشه، أو إجباره على السكوت والبقاء هادئا، وهو ما يبرز؛ وفي هيئة أقلام الرصاص الثلاثة الأخيرة الخضراء، وفي اللون الأخضر دلالة على الخصوبة والهدوء والمسالمة، وهي أقلام مصادرة مع القلم الأزرق لصرامته وقوته واندفاعه واستماتته في قول رأيه،كون العلاقة مع الآخرين كما يعبر عن ذلك ليفانس، يمكن البحث عنها كقصدية غير قابلة للاختزال حتى ولو انتهى بنا الأمر إلى أن نرى فيها انقطاع لتلك القصدية[2]، تطرح هذه الصور الكاريكاتورية عديد الإشكالات منها تغييب الجسد وتجميده وتعطيله في أدوات ليكون أكثر تعبيرا، وإظهار اليد

(*) إن إدراك الواقع عبر العلامة الأيقونية لا يتم انطلاقا مما تشتمل عليه هذه العلامة من عناصر قادرة على إحالتنا على تجربة واقعية، بل يتم عبر معرفة سابقة، إنها تمكننا من الامساك ببنيتين في الآن نفسه؛ بنية إدراكية متولدة عما توفره العلامة الأيقونية كتمثيل ذهني عام، وبنية واقعية، وهي منطلق التمثيل وأصله.

(1) سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص 118

(2) E Levinas ,Ethique et infini, Fayard, Paris 1982, p 82.

التي تحمل عصا للضرب كأيقونة رمزية تدل على السلطة وغيرها، زيادة غلى منح السلطة هيئة مبراة الجسد، لتكون أقوى تعبيرا عن إخضاع الرأي للسلطة، وفي الصورة الأخرى إجباره بالقوة، لتصور المجتمع العربي مجتمع سلطوي لا متسع فيه لحرية الرأي والتعبير، ولا لتعددية الاتجاهات الفكرية، ولا لجو الحوار العقلاني الحضاري.

كما أنّ "الجسم الإنساني يتم النظر إليه باعتباره حجما له أبعاده ومنظوريته الفضائية، إنه كيان مدرك وموضوع إدراك في نفسه"[1]؛ وهذا يعني أننا لا ننتقل آليا من الدال الإيقوني إلى ما يوجد خارجه، فنحن دائما في حاجة إلى وسيط يجعل الرابط بين الطرفين قادرا على توليد دلالته، أي قادرا على الانضواء تحت نسق يمنحه إمكانيات التدليل.

إن السؤال الشهير لبارث (Barthes) "كيف يأتي المعنى إلى الصورة"، حيث تطرح إشكالية إمكان أن ينتج تفاعل الصورة وعلاقتها بالمعنى المدرك، والمفكك شفرته على نحو ما، ذلك أن أي ملاحظة نسقية أكثر فعالية تسمح لنا بإدراك المعنى بصريا، كما حدث في مستوى التعامل في خطاب تغييب الجسد واستبداله بالآلة/ المادة؛ فلا يمكن الحديث عن إدراك، ضمن العلامات الأيقونية إلا انطلاقا من وجود معرفة سابقة تمكننا من تأويل هذا العنصر أوذاك وفق انتمائه لهذه الدائرة الثقافية أو تلك.

ويدفعنا هذا إلى القول بأن التأويل الاستعاري ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص، ولكن نتيجة هذا التأويل تفرضها طبيعة الخطاب وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما، وفي جميع الحالات، فإن هذه النتيجة لا علاقة لها بقصدية المتكلم، فبإمكان المؤول أن ينظر إلى أي ملفوظ نظرة استعارية، شريطة أن تسعفه في ذلك الموسوعة[2].

انطلاقا من هذا التناول للعلامة الطبيعية وللمرئي "يأخذ الجسد موقعه ضمن الأشياء والموضوعات التي تشكل اللغة في تدخلها لصياغة العالم المحسوس"[3]، فالإنسان من حيث هو

---

(1) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 41.

(2) اميرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000م، ص 160.

(3) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 41

جسد يندمج في العالم صحبة صور وأشكال أخرى، من ثمة فإن ما يأخذ بعين الاعتبار من قبل السيميائي هو السياق البصري العام الذي تندرج فيه الهيئة الإنسانية، أي "الصورة بوصفها تعيد إنتاج بعض خصائص الشيء الممثل، وأن الفعل السيميائي الذي يروم دراسة شكل دلالة الصورة يتنافى والتحديدات الأولية للقياس"[1]، والتي خضع لها الإيقون علامة دالة عن شيء ما؛ فالمعنى في الخطاب أنواع هو "معنى يملكه الخطاب اعتباره جزءا من الفعال في الأحداث الاجتماعية، ومعنى مصدره تمثيل العالم في الخطاب (التمثيلية)، ومعنى مصدره التشييد الخطابي لهويات الناس (المحددة للهوية"[2]، فالتسنين القياسي" إنه يعبر عن وجود تماثل أو تشابه بين العلامة وما تمثله"[3].

3- الجسد واللون المدركفي الكاريكاتور:

"إن الإدراك البصري يسهم في البلورة المعرفية للدلالة"[4]؛ وفي الصورة الكاريكاتورية تشكل الألوان COULEUR والنسيج TEXTURE والأشكال Formes أي كل ما هو اصطناعي يخضع لتوافقات ثقافية، أما الإيقوني فيحيل إلى المعادلات الموضوعية كالجسد والنظرة REGARD والوضعية POSE....الخ، أي كل ما تحيل به الطبيعة، ولا يتم التمييز بين التشكيلي والإيقوني الا إجرائيا[*]، لأننا أمام علامة بصرية تجمع بين ما يعود الى الذخيرة والمجال REPERTOIRE- إيقوني- وبين ما يعول إلى الاستعمال- التشكيلي- المتعلق بالمعطيات الثقافية.

إن اللون يمكنه أن يكون متضمنا في علاقة إيقونية تشكيلية، وهو الأمر الذي تحقق في هذا الخطاب بشكل بيّن، يبعث المتلقي إلى الاستفسار عن حقيقة اللون وخبايا استعماله

(1) عبد المجيد العابد، القياس في السيميائيات البصرية، ص 147.
(2) ينظر: فاركلوف، نفسه، ص 393.
(3) عبد المجيد العابد، القياس، ص 149.
(4) غريماس وفونشي، سيميائيات الأهواء، ص 330.
(*) تقترح جماعة مو GROUP U لهذا التمييز مثل البقعة الزرقاء فعندما نكون أمامها نقول: إننا بصدد علامة تشكيلية، أما عندما نقول: إنها تمثيل للأزرق، فالأمر يتعلق بعلامة أيقونية.

في هذا الكاريكاتور دون غيره، ويدرك أمرا ما، لأنّ اتصال الادراك باللون ينتج بداية تقطيعا عدديا وتأويلا معينا، فحين لا تتغير الحوافز التي تسجلها الألوان بعد علامة معينة، إلا أنها تتغير من شخص إلى آخر وفق قانون التماسك المنطقي الذي يسطره ذلك اللون، لأنّ اللون المدرك هو التكملة الذاتية لهذا اللون"[1].

كما أن القياس البصري يخضع لتغيرات كمية وكيفية، فالتشابه يختلف من ثقافة إلى أخرى، ويختلف من فرد إلى آخر، فعندما تكون الأيقونة مدركة فإنه يلزم أن تظهر لدى المتلقي علامة معادلة (تمثل المعنى الممكن)، ذلك أن للعلامة الأيقونية وظيفة مزدوجة: دلالية من جهة، وتداولية من جهة أخرى، فتصرفا استنادا على دلالة الأيقون.

ل "تفتح خواص أخرى حسية وذوقية ولمسية وشمّية"[2] لتعامل صاحب الخطاب مع اللون؛ ف«الأسود والبني والأحمر ألوان تكوّن تناضد عدد كبير من "طبقات العتمة" التي تدفع للتفكير بتجسيد مادي معين للظلمات المحيطة»[3]، وبذا يتوسط اللون هذا التضاد بين اللونين، وهي ألوان سيطرت على إطار الصور وعناصرها الشيئية ولون الجسد الإنساني في معظم الخطابات قيد الدراسة في هذا البحث.

كما نجد اللون الأصفر قد كان له حظا فيها كذلك، إذ تدركالعين للوهلة الأولى شيئا إيقونيا أصفر، لا يتطابق مع أي نموذج إيقوني، إنه إيقوني ينتمي إلى المنوال المحفوظ في فهرست النماذج، وبالمقابل من حيث أن الأصفر لون الجبهات والواجهات، فهو متغير حر، ليس مدرجا في الفهرست.

ولأن الجسد الأنثوي يمتاز بلون الشعر الأشقر، ويرجح أن يكون هذا اللون الوحيد ذا القيمة الأيقونية في هذه الخطابات الكاريكاتورية، إننا نواجه في هذه الصور لونين ينتميان إلى فئتي البني المصفّر والفيروزي، "وهذان اللونان لا يتصلان أبدا في الواقع، بل تفصل بينهما

(1) جماعة مو، المرجع نفسه، ص101

(2) جاك فونتني، سيمياء المرئي، ص 197.

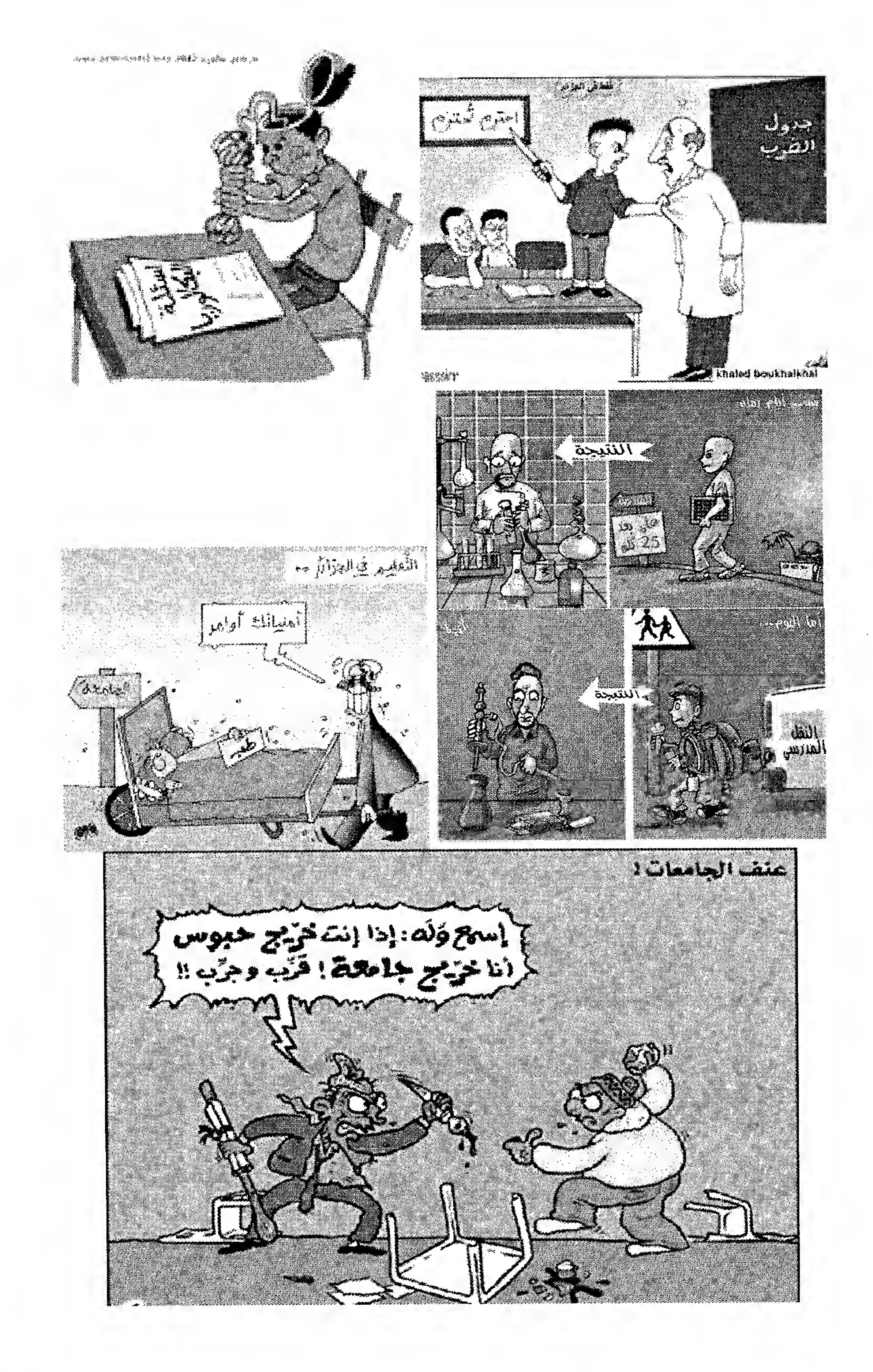
(3) جاك فونتني، نفسه، ص 196

خطوط محيطية سميكة من البنى الغامق"[1]؛ واللونان المختاران بحرية، خارج أي هم أيقوني متكاملان، ومجموعهما يشكل لونا رماديا، وهذا التكامل يقوي الغرض بالتأكيد.كما أن المزاوجة اللونية تربط السطح بالجوهر.

تختلف الألوان المستعملة في الصور الكاريكاتورية العربية باختلاف أنماطها ودرجات حضورها، ومراتب وضوحها، كما يراها الرسام في عالم الوجود الإنساني، كما تخضع الألوان للمعيار الأنثروبولوجي في التعبير عن المراد وتصوير العالم، لتعبر عن سوداوية الواقع بأسلوب ساخر تهكمي ملفت للانتباه، لواقع يعيشه الوطن العربي، وكأن لا بياض في هذا الواقع ولا وجود لحقائق إيجابية حققتها الذات العربية لتنقل صورة مغايرة للآخر، الذي يرفض بدوره إخراجها من هذه الصورة النمطية الظلامية، إنها ألوان تعبر عن(لا. نسقية) وفوضى لهذا الواقع، وعن عدم استعمال الذات العربية للون كما ينبغي، وهو ما يتأكد في الرسومات التالية، التي استعملت اللون الازرق- الأخضر- الأصفر- الأبيض –الأسود في غير الدلالة وغير الموضع، وحتى في لون الجسد المقدم:

---

(1) جماعة مو، نفسه، ص 489.



تلون الجسد بالأبيض ولأحمر والوردي والبني دلالة على تعدد الأجناس في المجتمع الذي يجب أن يفهم على أنها أجناس تحيا باختلافها وتتحاور لا تعيش في قطيعة وجهل وتجاهل كما يروج لذلك.

ونجد الاستعمال غير المنهج للأشكال الهندسية التي تقرها جماعة مو؛ لأنّ الدائرة رمز العالم الروحي الأزرق للمشاعر/ والمربع هو العالم المادي الأحمر للجاذبية والكونية والضوء، أما المثلث هو العالم المنطقي والفكري (الأصفر)، وهي دلالات شبه غائبة في هذا النوع من الخطاب.

ويمكننا إذا أن نعيد وضع هذا التضاد القصدي أو غير القصدي في مكانه المناسب على صعيد التلاعب والاحتيال، أو الكذب/ والإغراء:

1- الخط المستقيم يحمل معاني الصرامة والقوة والحدة
2- الخط المتوج يدل على الأنوثةوالاضطراب
3- الخط المائل فيتعلق بالدلال والغنج

لذلك ارتبط كل من 2و3 بالمرأة في الصور الأولى وغابت في هذه.

يمكن أن نلاحظ في النسق البنيوي النسيج العنكبوتي الذي تشكل من خلاله الكاريكاتور من حيث توزيع مكوناته، التي تبعث عديد التساؤلات حول كيفية نقل الفكرة، ومدي استيعابها من قبل المشاهد (المتلقي) استنادا إلى نوع التناغم الوهمي الحاصل بين اللون والشكل واللغة، حتى الهيئة تحتوي في أحضانها على سياسية، وعلى اعتراف عملي وفوري بالتصنيفات الاجتماعية والترتيبات بين الجنسين والأجيال والطبقات، وهي أمور تظهرها الصور؛ التي تقدم واقع التعليم في الجزائر، حيث النجاح بالوراثة والواسط، والتي تقدم التلميذ هو السيد الضارب اللا. مبالي والأستاذ هو المضروب، وتظهر خريج الجامعة يساوي خريج سجون في ممارسة العنف والضرب، وهي ظواهر نسبية معدودة في المجتمع العربي، يمكن محاربتها لا التشهير بها، ومن ثمة الإساءة للهوية العربية الاجتماعية.

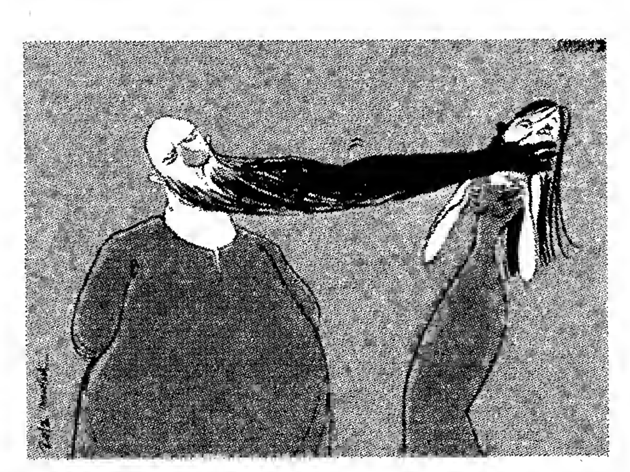
4- التناص الجسدي في الكاريكاتور:

النص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب، ولا يحد من جبروتها أي سلطان، فهذه المتاهة (التأويل) تدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلا لا

تحتويه الفواصل والحدود[1]، ما تعمد إلى تجليته الحوارية، والتي هي العلاقات بين صوت المؤلف وأصوات أخرى ومدى تمثيل هذه الأصوات في النص والرد عليها أو مدى إقصائها وإخفائها"[2].

إن علاقات التنّاص في هذا الخطاب هي جزء أساس منه "كضرب إعلان أن يقال قد سمع أو عرف في مكان آخر وزمن آخر، إنّ التناص هو حضور عناصر فعلية من نصوص أخرى داخل نص"[3]، وبعلاقات متفاوتة ومختلفة، عمل الجسد على تقريبها، لأنه ليس معزولا عن الآخر، كما أن كل وجوده متجه إليه؛ فعلاقته بالآخر علاقة وجودية، لذا لابد من الانتقال حتما من الجسد في ذاته إلى الجسد من أجل الآخر"[4]؛ وتشترك استعمالات الجسد واللغة والرمز في كونها موضوعات متميزة للمراقبة الاجتماعية.

والذي ينعم النظر في الخطابات التالية يجدها متناصة تناصا اجترايا تآلفيا، وهذا راجع إلى سيطرة قضية محددة ونص عملاق واحد على الذهنية العربية يتجلى في هذه الرسومات الكاريكاتورية المتباعدة زمنيا ومكانيا، ترسم جسدا فوضويا واحدا، وكأنّ من صممها شخص واحد:





(1) امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 394.

(3) فار كلوف، نفسه، ص90.

(4) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 27.



الشريط الذي يغطي فم المـرأة يحيـل إلى فكـر التعـصب المـسيطر في الثقافـة العربيـة، وتسريحة شعر المرأة المختلفة تحيل إلى اضطرابها وابتعادها أشواطا عن نقطة المركز، إضـافة إلى أن وضعياتها متناظرة بالقياس إلى المحور العمودي، وغياب بروز الفـم في الجـسد دلالـة علـى غياب سبل التعبير الحر، ولكن المرأة تعبر وتعمل وتتكلم في مجتمعها كجسد مختلـف وكـذات فاعلة.

قد تكون ضروب الإعلان مثبتة أو غير مثبتة، وقـد تحـاورت الرسـومات (1، 2، 3، 4، 6،5) بشكل نسقي فكري على الـرغم مـن اخـتلاف الفـاعلين في التعـبير عـن موضـوع واحد، لتأخذ الظواهر والأحـداث والتـصرفات معانيهـا مـن خـلال وضـعها في علاقـة مـع الأطر(*) المكونة للموقف بالنـسبة للفاعـل إذ المعنـى لـيس معنـى لـصيق بعنـصر في العـالم أو تصرف تعبيريَ (كلمة، سلوك/ حركة، لون) وإنما ينبثق من التفاعـل بـين الـسلوك التعـبيري

(*) وأطر الموقف هي الأجزاء المكونة له، كما تعني التقطيع الكيفي له، وهي سبعة أطر وفـق مقـترح مكيلـي: إطـار النوايـا والرهانات، وإطار المعايير والقواعد، وإطار التموضعات- وإطار نوعية العلاقات- والإطار التاريخي والزمني- والإطار المكاني- والإطار الحسي، فهي الأطر التي تغطي كل الخلفيات المرجعية للموقف الواحد.

وأطر الموقف الذي يحدث فيه"[1]؛ هل والكاريكاتير يعبر عن ذات الفكرة بذات الأسلوب من إطار مكاني مختلف أنه معبر حقيقي عن ذات الهوية وأن الهوية واحدة؟ إذن لما هذا الاختلاف بين ذواتنا ولما المرأة في العصر الحالي ذاتا فاعلة جوهرية في مجتمعها لا تابعة ولا جارية؟.

يتكون الإطار المرجعي للكاريكاتور من عدة أطر تمثل خلفيته المعرفية والمرجعية من قبل كل فاعل: المقصد الرهان - الثقافية، التموضع- نوعية العلاقة، الاطار المكاني، والزمني، والحواسي، والتاريخي، والسياسي، والشعبي؛ ويتكون كل إطار من عناصر خاصة بفاعل فقط، لأن الموقف ليس إلاّ "موقف لفاعل"، وكل إطار يتألف من مجموعة من المعايير والقواعد والقيم؛ الأمر الذي يخلق له عدة معان وتفسيرات نظرا لتداخل أطر الظاهرة الكاريكاتورية (جسد، لون، هيئة، موضوع، قيمة)، واللا. تمفصل فيها، وتشابكها بعضها إلى البعض الآخر إزاء نسق نوعية العلاقات التي تربط الفاعلين، كما يرتبط رهانات الفاعلين بالمعايير والقيم التقليدية الشعبية المساعدة على خلق نسق الفحولة المقابل لنسق الأنوثة.

إنها سوف تفسر لنا أيضا وتمكننا من افتراض وجود بعد سيميائي مستقل بذاته يكون على الأقل من خلال الفواصل الاختلافية التي يقيمها بين الثقافات والأجناس والمجموعات الاجتماعية، قابلا لمنح الأساس الدلالي للثقافات والمجموعات الإنسانية في تحاور نصي مبلغ ومثير، يبرزه الخطابان التاليان:





---

[1] اليكس مكيلي، نفسه، ص 176.

الأول: يظهر الرجل العربي فيه مرددا لنصوص موروثة متوارثة والتي لا ترى في المرأة إلا الأمور السلبية(*)، وهي الصورة التي يتعامل وفقها معظم الرجال في البلاد العربية، والتي يراها عوامل مساعدة تخول له السيطرة الكلية والفعلية على المرأة: (مرة – ناقصة- عوجا- سوسية- صوت حية- حريم- هم- موتك من المكرمات – بلية- وغيرها) من الصفات التي نعتت بها المرأة في الثقافة اليونانية سابقا، والثقافة الاسلامية العربية، وبقيت مسيطرة على الذهنية العربية الاسلامية، والتي حاول صاحب الخطاب إظهارها بفعل إشهار المسدس على المرأة، التي حققت فعلا مفارقا بنظرتها ووقفتها في وجه الشخص المقابل. وقد استحضر صاحب الكاريكاتور أمثالا شعبية كتنّاص داخلي اجتراري بتقنية تآلفية لا ترى في المرأة إلا عورة: (صوت حية ولا صوت بنية" وإن ماتت أختك انستر عرضك" والبنية بلية "وماتت بنته من صفاوة نية" والبنت الحلوة مصيبة" وشاوروهم وخالفوهم" و" ولو طلعت على المريخ أخرتها للطبيخ")، إنه نص لغوي مطول ومصاحبللصورة يقوي ويدعم الهيئة الجسدية المقدمة.

والثاني: يكاد يكون نفس المضمون الخطابي حاول صاحب الخطاب تمثيل مضمونه بطريقة مميزة، ولكنها متوارثة، إذ جعل المرأة كالمومياء محنطة في خلفية سوداء سواد الحال، ومحاصرة بذات الكلمات التي تحط من قدر المرأة: الخزي – الغريزة- العار- حبائل الشيطان- ناقصة عقل- الفضيحة- عورة- أكثر أهل جهنم- تسجد لزوجها؛ والمفارق في هذا الخطاب هو لباس المرأة المعاصر، وقول صاحبه انّ هذه هي مكانة المرأة في الاسلام، إذن يتطلب من هذا الخطاب المشحون بالدلالات أكثر من قراءة وأكثر من تأول، ففي المزاوجة بين اللغة والرسم في رحاب هذا النوع من الخطاب تتزاحم الدلالات وتتوارد الأفكار، لنقول إن كل لسان تصنيف وأن كل تصنيف ينطوي على نوع من القهر، (orda) تعني في الوقت ذاته التوزيع والإرغام"[1].

(*) اقترنت المرأة في بعض الأساطير القديمة، كونها إنسان ناقص بالظلمة، في حين ارتبط الرجل بالنور: الرجل: المولى/ الكامل/ النور- الذات/ الفوقية/ الأنا. أما المرأة العبد/ الناقص/ الظلمة- الجوهري/ الدونية/ الآخر.

(1) بيار بورديو وآخرون، اللغة (الرأسمال اللغوي والجسد)، ص104.

وقد بات كل شيء علامة تحيل إلى علامة في عالمنا المعاصر، نقول أنه داخل النشاط الإنساني المبرمج المنتج لخطابات إشارية يمكن التمييز بين إشارية عملية لا غير، وإشارية أسطورية تنبني الأولى منها على الرغبة فيما يتبدى في الثانية عمقها الثقافي الإيحائي، فالإشارية الأسطورية ليست مجرد إيحاء للنشاطات العملية، ولا ينبغي خلطها مع الإشارية التواصلية ولا مع العمليات المحاكاتية التي تظهر في كل مكان، لكن هذا لا يعني أنها تشكل مستوى سيميائيا مستقلا بذاته؛ مع أن الاشارية التي يتعلمها الإنسان ويعلمها للآخرين محدودة من الناحية العضوية، إنها نسق سيميائيوظاهرة اجتماعية تصنيفية للإشارات ذات البعد الاجتماعي، تمكننا من الوقوف على التنوع بين الثقافات"[1].

خاصة وأن العالم المرئي -بذلك- هو عالم مقروء يمكن أننفك رموزه ونستقصي معانيه؛ ذلك لأن البحث عن المعنى (أو التأويل) في التعبيرات الإنسانية الاجتماعية (الكلام- السلوك- المظهر-الانفعالات- المشاعر- شبه اللغة...الخ) مصدره الأساس هو الاتصال البين -ثقافي[2]، كونها تراعي السياق اللغوي المعياري والموقف الثقافي الاجتماعي في التحليل.

لنتساءل بعد هذا التطور السيميائي: هل ونحن نمارس فعل الإقصاء بعضنا على بعض يمكن أن نبني مجتمع الحوار والتثاقف؟ هل ونحن نسوق بالجسد غير ما هو سائد أو موجود بشكل محدود يمكن لمجتمعنا أن يتغير، وبالتالي تتغير نظرة الآخر للذات العربية الإنسانية التي تحيا اليوم سياقات الحوار وفهم الاختلاف وحرية معتبرة للمرأة؟ هل والكاريكاتير المعاصر يمارس بفوضوية واللا. منهجية أبجديات الاشتغال التي تجعل رسائله بمعاني غير المعاني المقصودة، نقول أنه خطاب يعبر عن الواقع، ويعرض قضايا جوهرية، ربما تكاد تغيب عن مجتمعنا والمحرك الأساس فيها التسويق الإعلامي التجاري؟

---

(1) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 41.

(2) ينظر: أ.د.ألكس مكيلي، الوجيز في السيمياءترجمة: وحيدة سعدي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 2008، ص175.

قد يدرك محلل خطاب الكاريكاتور تعلق أصحابه بتراث ثقافي شعبي، أيديولوجي، منه يستمدون بعض العناصر للتواصل، وتبليغ الرسالة المراد توصيلها، خاصة في السنن اللغوي؛ ذلك أن اللغة تقوم وظيفيا على خلق التفاهم وتحديد المعارف الثقافية بين الأفراد والاندماج الاجتماعي بينهم وتحقيق التضامن والتكافل، كما تعمل على خلق الهويات الفردية وتوضيح التوتر بين الأفراد داخل مجتمع معين وفق ما تتطلبه حدة التعبير أو النظرة أو الهيئة، فقد عملت هذه التعالقات النصية في الخطاب على خلق عالم رمزي يتحدى المكان والزمان، ويحدد من خلاله الفرد موقعا وموقفا.

الكاريكاتورلما يتمتع به من إيحاءات فنية ومتنوعة نفسيا وعقليا، يقدم نفسه بأساليب مرغوبة وسهلة الفهم والمغزى وذات تأثير فوري ومباشر، لا يقف عند حدود الجسد واللون والظل والنور والشكل والوضعية، بل هو استنطاق للمكنون وغوص في الذاكرة البشرية وأخلاقياتها، بكامل تمفصلاتها وتشعباتها، يمثل تعبيرا عن نمط التفكير والوجود الإنساني في جميع تمظهراته وأشكال بنيته وأفعاله؛ غنه فن ممتع وإيماء مقنع، يعطيك ويسلبك، يرضيك ويغضبك، يقيدك ويطلقك بخيالات الواقع وآمال المستقبل.

خطاب الكاريكاتور هو نداء للمعني؛ ذلك أن الصورة الكاريكاتورية تمثيل وتشخيص لشيء ما، تحكي بخطوطها وانحناءاتها، وبظلالها وعتمتها، وألوانها ومفارقاتها وتدرجاتها اللامتناهية عن قضية ما، تعتمد على قدرتها في التعبير بوساطة تقاسيم الجسد العميقة والإنارة المعبرة، والحوار الإيحائي العميق بين طرفين أو أكثر وفي منتهى السخرية والتهكم داخل عالم مفارقاتي عجائبي سيولد في ذات القارئ مشاعر الإبلاغ والإقناع والإثارة والسؤال، ليعرف أنه أمام خطاب غايته الحجب لا الكشف، لأن الصور المنتقاة في هذه الدراسة نشرت ما بين (2009-2013)، وهي تقدم أمورا تكاد تتلاشى في مجتمعنا.

إنها تحكي بلغتها لغة الضوء الظل، الخط، الجسد، ويتلقاها الآخر وفق آليات هذا المنطق، وهو بذلك يمكن اعتبارها خطابا يروج للهوية الجماعية بلا منازع، وأما هذه المهمة الخطيرة يجب أن يعاد النظر في تشكله والتعامل معه؛ فإذا كان الكاريكاتور خطابا مشحونا

بالرغبة في الفعل وفي تغيير الكون، وجب أن نبحث له عن الأبعاد التأويلية التي يمكن أن يمتد إليها ليصبح نظام علامة مرتبطا بنسق ثقافي، وقادرا على تغيير الكون.

نخلص إلى أن الكاريكاتور قد ارتقى من وظيفة التصوير والتعبير إلى وظيفة الترويج والإشهار، لقد بات الكثير منها ينظر إليه خطابا سياحيا يحببفي المنطقة التي حاول الكاريكاتور تصويرهاوينفّر، ومن هذا المنطلق يجب على من يتعامل مع هذا النوع من الخطاب، وكل شيء علامة تحيل إلى علامة أخرى تنفتح على أفق الاستقبال والتأويل، بحذر شديد وواع، وأن يدرك خطورته، لأنه لا يصور حالة مفردة بقدر ما يصور الهوية الجماعية الاجتماعية.

الكاريكاتور خطاب تفاعل فيه الإيقوني مع التشكيلي مع اللوني مع اللغوي لرسم أنساق خاصة تحمل سيرورة تأويلية، والكاريكاتور واحد من هذه الخطابات، الذي نهدف بهذه المداخلة إلى التنقيب في مكونات الجسد الحسية (لغته - سلوكه- لون بشرته- هيئته..)- في بعض الصور الكاريكاتورية- وربطها بالمكونات النفسية والفلسفية والفكرية والعقلية والأخلاقية (الحكم على العالم) والمنطقية والاجتماعية والثقافية المعرفية، وحتى المعمارية لنقف عند خصوصية مثل هذا النوع من الخطاب، إلى حدّ إمكانية اعتباره خطابا سياحيا، سيساعد على رسم أنا الهوية الاجتماعية في ذهن الآخر المتلقي، هذا الأخير، الذي سيخضع بطريقة أو بأخرى إلى هذا الرسم المسبق، الذي أظهر الذوات العربية الممارسة لفعل التغييب والاقصاء: الرجل يقصي المرأة والعكس، السلطة تقصي المثقف والعكس، الطفل يقصي الوالد في فكره والعكس وغيرها من الصور التي ستجعل الآخر الغربي يرى الذات العربية ذاتا لا تقبل الفكر الديمقراطي، ذاتا فوضوية عنيفة غير ممنهجة وغير منظمة ولا منتظمة قابلة للتبعية بمنتهى السهولة، وهي في قطيعة مستمرة وتجاهل دائم لذاتها وللذات التي تحيا معها، هل ونحن كذلك نطالب الآخر بالنظر إلينا نظرة مختلفة، خاصة وأنّ جسدنا- لغتنا- زيّنا- حركاتنا- أفعالنا...الخ كلها علامات تعمل بدلالاتها وتأويلاتها أن تكون جواز سفرنا لهذا الآخر؟؟ فيجب أن نحذر، إننا في عالم القصد والمقاصد.

وعلى الذات العربية أن تسعى جاهدة راضية لتغير ما بنفسها، وعدم السير بنمطية مطلقة خاصة في تصوير المرأة التي سارت بأشواط محترمة إلى ما تبغي من حرية، كما عليها أن تبتعد عن ممارسة فعل الإقصاء المادي والمعنوي من أي طرف كان في المجتمع وعلى أي طرف كان إذا أردنا أن نمارس الفعل الديمقراطي كما ينبغي، وبمنتهى الحرفية والأخلاقيات الإسلامية الإنسانية في احترام الآخر والذات معا.

ف«لا يمكن للعين أن تتجرد من إلفتها للأشكال كما لا تتجرد الحواس الإدراكية الأخرى من إلفتها للأذواق والأصوات والأنغام والروائح، هذه الألفة تحكم في أحيان كثيرة إدراكنا لأي شكل جديد»[1]، وعلى ضوئها تأتي تجربة إدراكية حسية مختزنة في الذاكرة كتفسير جديد للعلامة المستعملة.

ثانيا: الهوية.. وفخ الصورة

قبل البدء:

عندما تعصف زلازل الفخ بقلاع الهوية، عندما تنفجر المعاني غضبا وقهرا، فتطير الحقيقة كالشظايا. عندما يطلب العقل الأجوبة فترتد الأسئلة إلى بداياتها وعندما وعندما... يجب على المثقف دق طبول الخطر والفزع، لتتزاوج الفكرة والعبرة، والرغبة والرهبة، والحلم والعمل، والحقيقة والمعرفة؛ إذ بات معروفا "أن المعرفة التي هي خلاصة الممارسات العقلية للإنسان تتشكل ضمن أطر ثقافية وحضارية محددة، وتدخل في علاقة حوار ومثاقفة مع أطر ثقافية وحضارية أخرى"[2].

لتحاول بذلك هذه الدراسة بحث حيثيات تحول الصورة إلى فخ يقع فيه فعل الترويج للهوية، لتصبح الهوية هويات، بل في الصورة الهوية ونقيضها.

---

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 273.

(2) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999، ص95.

أولا. مفاهيم أساسية:

1- في مفهوم الهوية:

الهويـة (IDENTITY) "عمليـة تمييـز الفـرد لنفـسه وتحديـد حالتـه الشخـصية"[1]. وتساعد هذه العملية بما يميزها من سمات (اسم، جنسية، سن، حالـة، مهنـة...الخ) "الفـرد في تسهيل معاملاته المختلفة مع الجهات التي تطالب بإثبات شخصيته.. ومبدأ الهوية المقـصود بـه أن الموجود هو ذاته أو هو ما هو"[2]، فلا نخلط بـين الأمـور أو بـين الـشيء ومـا عـداه وأن لا نضيف للشيء ما ليس له.

ولكن، مصطلح الهوية لا يكتفي بكل ما هو ذاتي فحسب، وإنما يتجـاوز حـدوده إلى صفات تخص الجماعة؛ لأنه منظومة متماسكة مـن الـسمات المـشتركة بـين أعـضاء الجماعـة تميّزها وتجعلها تعتّز بذاتها"[3]؛ فهي بذلك: "مجموعة الصفات أو السمات الثقافيـة العامـة الـتي تمثل الحدّ الأدنى المشترك بين جميع الذين ينتمون إليها، والتي تجعلهم يعرفون ويتميزون عمـن سواهم من الأمم"[4]، كونها" تتضمن عددا كبيرا من السمات المعنوية والمادية المرتبطـة في نظـام واحد، وبقاء هذه الصفات أو زوالها، وإعطاء هذه الصفات أحكـام قيّمـة موضـوعية لـصراع حضاري ولظواهر اجتماعية وثقافية ونفسية"[5].

ليمكننا القول أخيرا أن "الهوية وحدة جماعة بشرية ما- كائنة مـا كانـت تناقـضاتها أي تعددها- كما تتجلى في الخصوصيات، أي التجانس المتميـز كمـا تـصنعه الجغرافيـا والتـاريخ وكما تعبر عنه التطلعات الأصلية والأساسية لدى الإنسان"[6].

---

(1) جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب-الأصول والمرجعية، دار الفكر، سوريا، ط1، 2005، ص429

(2) جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة، ص429.

(3) محمد محمود شاويش، نحو ثقافة تأصيلية(البيان التأصيلي)، الدار العربية للعلوم، بـيروت، ، نينـوي للدراسـات والنـشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص32.

(4) محمد حسن البرغثي، الثقافة العربية والعولمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007، ص 115.

(5) محمد شاويش، نفسه، ص35.

(6) الميلودي شغموم، المتخيل الهوية (الكرامات أنموذجا)، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثـاني المحمديـة، دار البيـضاء، ع4، 1990، ص25.

إذن تحديد مفهوم للهوية أمر صعب ومعقد صرح به الباحث في اللسانيات الاجتماعية نورمان فار كلوف (N.Faire clough): "تحديد الهوية أمر معقد، أحد تعقيداته هي أنه لابد من التمييز بين الجوانب الشخصية والجوانب الاجتماعية للهوية: الهوية الشخصية والهوية الاجتماعية"[1].

من حيث إنها الانعكاس المنسجم المتجانس لقيم الجماعة: آرائها- مواقفها- سلوكياتها- توجهاتها الفكرية- والنفسية- فلسفتها في الحياة وكل ما يتصل بالوعي الجماعي، لنكون بذلك أمام:

1- هوية اجتماعية، يسعى الفرد من خلالها إلى تعزيز الانتماء بمجتمعه.

2- هوية وطنية: يعزز الفرد بها روابط الولاء للنظام والتراب.

3- هوية ثقافية: يعزز بها قوة الانتماء إلى ثقافة ما مكتسبة.

إنّ الحفاظ على الهوية الثقافية متصل بتوفير الشروط الفكرية العلمية الاقتصادية وحتى السياسية اللازمة.

الهوية ليست حالة من التملك، أو هبة تعطى، ولكنها صناعة وبناء يتشكل ويتطور كلما دعت الضرورة إلى ذلك، فهي المنجز البشري الذي يكتسب قوته وفاعليته من خلال نوعية الجهد الإنساني[2]، في ضبط الخصائص الحضارية التي ابتدعتها المجموعة البشرية من: لغة ودين وقيم ومهارات وفلسفة، لذلك اعتبر مفهوم الهوية موضوع جدل في أدبيات الفكر والثقافة.

ويتفاعل مصطلح الهوية مع مصطلح العولمة في علاقات جدل وتجاذب؛ فالعولمة تطارد الهوية وتلاحقها وتحاصرها وتجهز عليها، وفي دائرة هذه المطاردة تعاند الهوية أسباب الذوبان متشبثة بحق الوجود والديمومة.

---

(1) نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب (التحليل النصي للخطاب الاجتماعي)، ترجمة طلال وهبة، مراجعة نجوى نصر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، ديسمبر 2009، ، ص297 .

(2) ينظر: محمد البرغثي، نفسه، ص116.

ذلك" أن أكثر الاختراقات الغربية خطورة على الإطلاق هي محاولة طمس الهوية الثقافية للعرب والمسلمين وتحطيم منظومتهم الحضارية ومحو ذاكرتهم الجماعية،..يلجأ الغرب في ذلك إلى تفكيك البنى الثقافية وتشويه القيم الدينية للعرب والمسلمين والنفاد إلى معاييرهم الأخلاقية وخصوصياتهم المحلية وفلسفاتهم الحياتية بالوهم والتشويه"[1] والسخرية والاستهزاء، والعجب أن من يساهم في ذلك عنصرا مساعدا ثلة من المجموعة محسوبا عليها.

وإزاء كل هذا يمكن تحديد ثلاث هويات متمركزة في الذات:

1- الهوية الموروثة: ذات جذور اجتماعية فكرية دينية محددة (كينونة).

2- الهوية المكتسبة: اكتساب مهارات تحفظ بها مبدأ الاستمرارية (التفاعل).

3- الهوية المرجوة والموعودة: جملة التفاعلات لمظاهر الكينونة في الهوية، وهي غير مكتملة (حركة توليد الفوارق في الهوية). إن الهوية بذلك حالة وجودية ومعطى حضاري للفرد في الجماعة.

من أسباب زعزعة الهوية في أنفسنا امتلاك الفرد للثقافة السطحية والتبعية وأحيانا التقليد الأعمى للآخر حتى في جلد ذاته وهويته، زيادة على نمطية التعامل وخضوعه لمبدأ الازدواجية والعولمة.

وعليه، يجب أن لا نبحث عن فكر وتراث وهوية بديلة فذلك يؤدي إلى التباين، بل يجب بحث كيفية تطوير هويتنا، كونها حركة ونشاطا فعالان؛ تقوي مكامن القوة في معالم الهوية التي تميز الحضور الإنساني في هذا الوجود الكوني بكل خصوصياته الحضارية والثقافية والفكرية وغيرها.

---

(1) رشدي أحمد طعيمة/ محمود كامل الناقة، اللغة العربية والتفاهم العالمي-المبادئ والآليات، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2009، ص59.

2- في مفهوم الصورة:

الصورة رسالة إعلامية فكرية تمر على شبكة العلاقات الاجتماعية لتصل إلى ذهن الفرد وعواطفه وبنيته النفسية، في سبيل أن يكون مدركا مقتنعا بنمط العلاقات الاجتماعية، وواعيا بالمداخل والمخارج لهذه العلاقات، فاستجابة الناس لها مرتبطة بإدراكهم لنمط علاقاتهم الاجتماعية؛ لما لها من أهمية، كونها أبلغ لغة تعبيرية عن موضوعها لما لها من قوة تأثير، وقدرة على فرض نفسها على الجميع؛ بل إنها محاولة لدفع المرء على الإحساس بأمر أو الاعتقاد بفكرة أو تغيير سلوك يجب أن تعتمد ابتداء على توفير المعلومات الكافية حول ذلك.

ورائي الصورة الجزائرية لا يستطيع الانفلات من استحضار حقيقة وجود الفاعل والمؤثر والطاغي، فالفاعل جزائري، والمؤثر في الفاعل جزائري، والطاغي جزائري، يلوح بأيادي متنوعة عديدة للهوية الجزائرية، والتساؤل هل الصورة تقول كل شيء عن الهوية؟؟! أم أنها تقول ما لا تعرفه الهوية؟

هل الصورة تبوح بكل حقائق الهوية؟ أم أنها في كثير من الأحيان هي العامل الذي يصنع الهوية المضادة؟ ليتولد في ذهننا تساؤل جديد: ونحن نشاهد الصورة ترى عماذا نبحث: هل نبحث عن ذواتنا الضائعة أم أننا نبحث عن الهوية الحلم؟ ما الذي نحاول فهمه فيها الهوية المشوهة أم نبحث لنجمل ونصنع هوية الفردوس المفقود؟

كون الصورة رسالة تفاعلية تقر بأمور لا توجد في الهوية الحقيقية، بعد أن حوت معاني القول والدلالة الثبوتية، التي تؤهلها للدخول إلى معبد "الهوية"؛ لتبتعد الصورة -بذلك- عن الهوية الجزائرية على يد فئة نخبوية منتمية إلى اللسان الفرنسي، لأنها مثقفة ثقافة غربية منبهرة بهذه الثقافة وبمدنيتها، وفي هذا تنكر لمعالم الهوية وإدخال للذات في صراع داخلي بين إضعاف للانتماء وتقوية الصلة بالآخر، بين إلغاء للهوية الأصل والترويج للهوية المصطنعة.

ذلك أن الصورة بما تملك من سحر وجاذبية تنطق بكل شيء، الأمر وضده، الهوية واللا.هوية، الحقيقية اللا.حقيقة، أي المعنى واللا.معنى.

ثالثاً: الصورة ومبدأ الترويج للهوية:

1- الهوية والصورة الكاريكاتورية:

على مستوى هذا النوع من الصور يتزاوج النسق اللساني مع النسق الإيقوني ليصنعا لنا الهوية المتخيلة والمتحققة في ذات الوقت.

فما هي الفائدة التي يمكن أن يجنيها الفكر من متخيل الصورة ليساهم في إعادة بناء الهوية على أسس أمتن؟



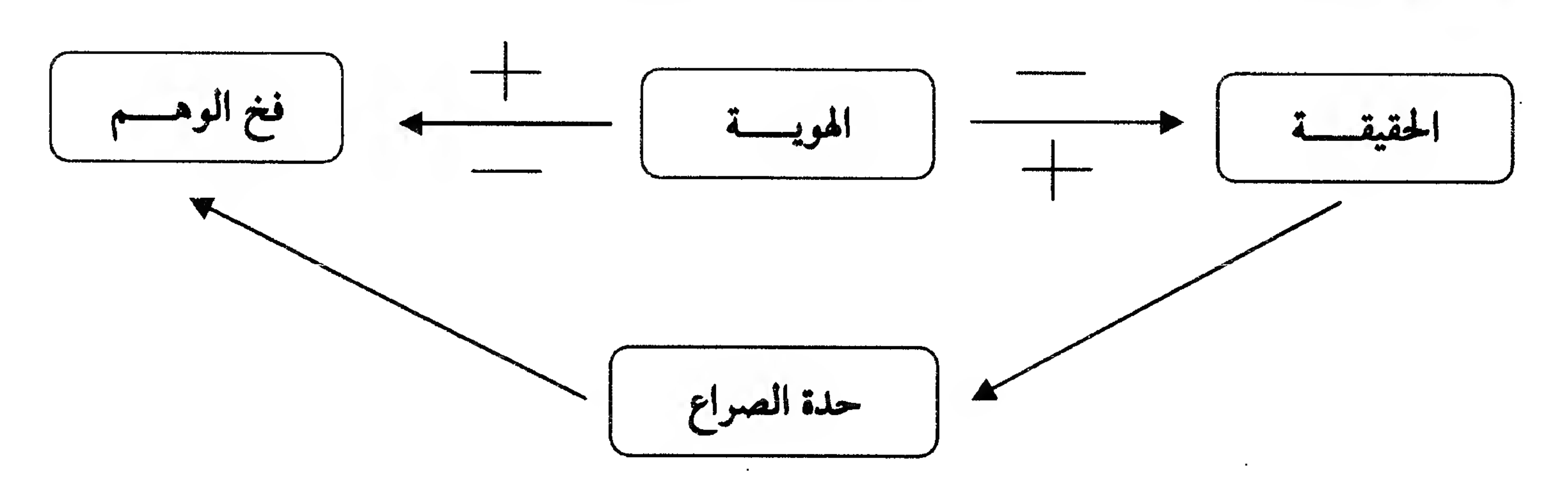


فالجزائري من خلال الصور أعلاه شخص سلبي يرفض مواجهة الذات، مصاب بداء القلق والاندفاع، لا يحترم المشاعر غير عاطفي، وهي صور قليلة في هذا المجتمع الثوري الأبي، لأن الجزائري شخص يحترم ذاته، وعروبته ومشاعر إخوته، له قوة نخوة بكل ما يحيط به، أما القلق فهو شعور طبيعي يعمد الجزائري خاص والعربي عامة إلى إظهاره للإنقاص من حدة توتره، أو لاسكات الطرف الآخر المحاور له؛ فهوى الاندفاع يعتبر طريقة في الفعل،

ويشمل على «فائض جيهي» (يجمع بين إرادة الفعل والقدرة على الفعل (يمكن من توقع الإرادة والقدرة والمرور إلى الفعل)، وفي هذه الحالة تكون الذات منفصلة عن موضوعها (جهة: معرفة عدم الكينونة)، ومتشككة من النجاح في مهمتها(القدرة على عدم الكينونة) ومصرة، في الآن نفسه، على إدراك مبتغاها (إرادة الكينونة). وعلى الرغم من غياب إرادة الفعل بسبب المعوقات فإن العنيد لا يتخلى عن برنامجه (مشروع الفعل المحتمل).

وعليه، فاالأنا كوعي بالذات الجماعية يقتضي عمومية الاسم على خلاف الأنا الفردية التي تتطلب تميزه واختلافه؛ ذلك أن الأنا الكبرى المشتركة هي أنا الشعور بالانتماء إلى مجتمع له مميزاته، وهو ما يعبر عنه بمفهوم الهوية[1]؛ والأنا بوصفها وعيا بالذات الجماعية هو وعي بالآخر، ذلك أن الانتماء إلى جماعة محددة هو وعي بالاختلاف.

إن الأمر يتعلق إذن بفائض جيهي هو الضامن لمواصلة الإنجاز. وحضور هذا الفائض هو ما يفرض علينا صياغة هوية من خلال حدود تنظيم جيهي للكينونة لا من خلال حدود «أهلية في أفق الفعل من خلال هذا المثال تتضح بعض المفارقات: تخرج «إرادة الفعل» عن «عدم القدرة على الفعل»، وتزداد قوة داخل تنظيم جيهي للكينونة. وهو ما يقتضي الافتراض بوجود تركيبتين يهم أحدهما التركيب الجيهي للفعل، ويخص ثانيهما التركيب الجيهي. وفي حال هوى «العناد» تكون «أهلية الفعل» مجرد صورة افتراضية «لأن العنيد يريد أن يكون، داخل ما سميناه التصاور الهووي للعناد، «ذاك الذي يفعل»، وهو ما لا يعادل «يريد أن يفعل»[2]. إننا إذن أمام التفاعل الآتي:



---

(1) ابراهيم سعدي، صورة الأنا والأخر في المجتمع الجزائري، مجلة السين، العدد 15، 2000، ص106.

(2) غريماس وفونتاني، نفسه، ص 116.

«يتموقع الناس لا إراديا كفاعلين أوّلين بحسب الحال الذي يولدون عليه، ولا خيار لهم في ذلك ابتداء... قليلون في المجتمعات المعاصرة يبقون ضمن حدود هذه المواقع، لكن قدرتهم على تغييرها مرتبط بقدرتهم على التفاعل والتحول إلى فاعلين متعاونين قادرين على الفعل الجماعي وبلورة التغيير الاجتماعي»[1].

إذ يتطلب تحقيق الهوية الاجتماعية القدرة على تولي الأدوار الاجتماعية، من حيث تشخيصها، أي توظيفها في شخصية المرء الخاصة (الهوية الشخصية) وتنفيذها بطريقة مميزة.

يصبح المرء شخصية عندما يستطيع صياغة اهتماماته الأولية وتحديد أهدافه النهائية، ويتمكن من إقامة توازن بين أدواره الاجتماعية وترتيبها وفق الأولوية بالاستناد إلى تلك الاهتمامات والأهداف، وهذه السيرورة في حد ذاتها مقيدة اجتماعيا، أي أنّ الهوية الاجتماعية تقيّد الهوية الشخصية، وهذا جزء من العلاقة المنطقية الجدلية بينهما[2].

وتمتلك الجزائر أنا يميزها، تعج بأشكال من الأنا[3] تتمثل في بقايا العصبيات القديمة كالعروشية والقبلية واللغوية، وهي كثيرا ما تدخل في علاقة تنافس وتنافر، وهذه الأشكال من الأنا تحول دون دخول الجزائر عصر الحداثة في وجود ذات مواطنة منتمية تعي واجباتها وحقوقها، ولعل المرجع الديني هو المكون الهوياتي الوحيد المشترك بين الجزائريين، وهذا ما يبرز في الصور التالية:

---

(1) نورمان فار كلوف، تحليل الخطاب، ص298.

(2) فاركلوف، نفسه، ص298.

(3) يصفها الدكتور ابراهيم سعدي بالأنا الدنيا.



قصة الجزائري مع "البيدون"..

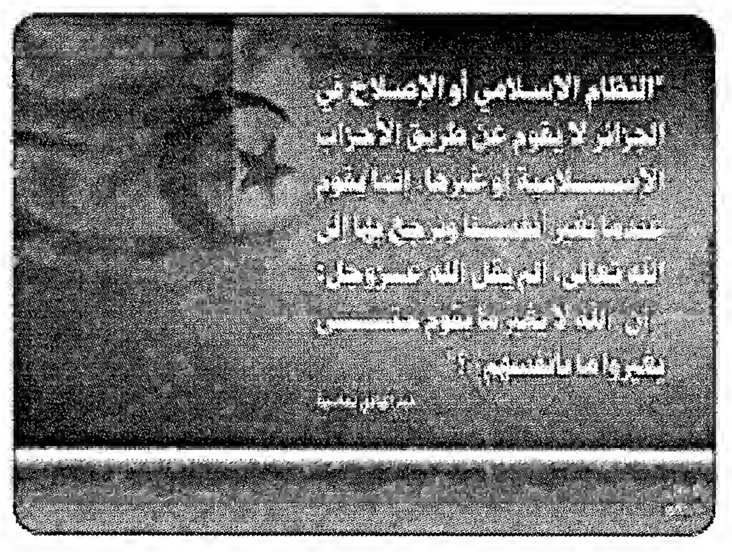


هي صور أخرى تظهر الجزائري في قوة الاندفاع والنشغال بأمور حياتية يحياها أي شخص ولكن هذه الصور أرادت منه شخصا لا.مبال مندفع يريد أن يفعل ولا يقدر، ومنه يجب القول «إذا كانت الدعوة إلى العقل تتيح الصمود في وجه عُصبوية ونزعة بيئية مغاليتين، فإنها تتيح أكثر ارتباط الذات الفاعلة -الحرية والذات الفاعلة- الجماعة المنصهرة، التي هي أيضا ذات فاعلة واعية بانتمائها لوسط طبيعي (3)» فالعقلانية أساس لروح الحرية ضد إكراهات الجماعة المنصهرة العصبوية.

والدفاع المنطقي العقلاني ضد كل هذه الأمور يتحقق من الرأي الذي تفوق معرفته العلمية مستوى أكثر من المتوسط، يعمل على ترويج الهوية بكل زواياها الموروثة والمكتسبة والمرجوة. ولكن تتعمق هوة الهوية الجزائرية في الصور الآتية:







إن كلمة جزائري، في هذه الصور، هي تسمية مشتركة تدل على الأنا الجماعي، تقوم الأنا الجماعية "جزائري" على مرجعين: المرجع الديني المتمثل في الإسلام، والمرجع

العصبي القبلي، الذي يعتبره ابن خلدون أساس التجمعات البشرية في مجتمعات المغرب العربي.

ففي الصورة الأولى، نقول: إن الكون الهووي للفرد يعبر عن خصوصيته، ويجلي "أسطورته الشخصية" فيما يخص تثمين أهواء أو بخسها؛ فالإرادة هي أساس مأساة الإنسان، لأنه عندما تكون الرغبة غير مشبعة ينتج عنها الضجر والازدراء، فيتولد الإحباط والعذاب. وهكذا فعادة ما ترتبط الإرادة باللا.معنى والعبث والتناحر. «إن هذه التغييرات في المواقع تقتضي منهجا ممكنا لدراسة العلاقات بين النص والنص المحيط والسياق[1].

ولقد تبلورت إشكالية ثقافية نابعة من الممارسة اللغوية المزدوجة بعد الاستقلال، فقد تم استثناء المكون الأمازيغي للشخصية الجزائرية مما أدى إلى الحيلولة دون قدرة الأنا الرسمية على أن تجمع حولها الأنا الاجتماعية الجزائرية؛ الأمر الذي أوجد صراعا محتدما بين الذات الأمازيغية -كجزء جزائري- والأنا الجماعية ببعدها العربي.

فكانت صور الأعياد شكلا من أشكال استدعاء الأخر، قصد ممارسة وظيفة الدمج وتحقيق التعايش في ظل هذه الازدواجية، لذلك يرى عمر أرجان في الهوية الجزائرية انعكاسا مقلوبا لهوية الأخر، أي الاستعمار[2].

والملاحظ لهذه الصور يجد توظيف عناصر الهوية الجزائرية ضد بعضها البعض، بحيث صار الجزائري

يبدو للجزائري في صورة الأخر، ناهيك عن الآخر الفعلي(العربي/ الغربي).

ولعل هذا ما دفع آلان تورين إلى القول بأن «الذين يحسون أنفسهم مجتّاحين بثقافة أو مصالح اقتصادية قادمة من الخارج، يتجمدون في الدفاع عن هوية منقولة يحسون أنهم يمتلكونها بدل أن يخلقونها، ولكن هذا التأكيد على الهوية مصطنع(1)».

(1) غريماس وفونتاني، نفسه، ص 149.

(2) إبراهيم سعدي، صورة الأنا والأخر، ص108.

إن تحديد الهوية في الـصورة كخطـاب معقـد متـشابك هـو في آن معـا مـسألة فرديـة وجماعية، عدد من ال "أنا" و/ أو ال "نحن" الممكنة، فالأنا التي ترسم وتثير معان تختلف عن الأنـا التي تصور، والـتي توجـه الأنظـار إلى معنـى معـين وهكـذا؛ فمـا يجـب أن يفعلـه الفـرد هـو الانطلاق من نقاط القوة عنده، وبناء هويتـه بمـا يـتلاءم مـع موقعـه المتخـذ بـشكل منـسجم ومكتمل بشكل يصل به إلى الآخر.



رائي هذه الصور سيصله انطباع أن الجزائري كسول متخاذل حتى وهو يحلـم بـالمهن والقضايا المصيرية التي تتحكم بأرواح الناس، إذ يمكن بلوغها بـالنوم والاتكـال علـى الآخـر القوي، وأنه يمتهن بعض الأشغال الخاصة بلا رخصة في الشارع، وهي ظواهر لا يكـاد يـنعم

منها مجتمع في العالم، وأنه شخص لا يبالي بقضايا مجتمعه متملص من كل مسؤولياته، فينعدم هنا شرط التداول اللغوي؛ كون "الدفاع عن تقليد ثقافي بعيد جدا عن تأكيد الهوية لـذا يتحـدد إلا بالتعارض مع تهديد أجنبي وبالوفاء لتنظيم اجتماعي (4)".

إن المعرفة الضرورية لإنجاز بعض الأفعـال، والمواقـف المهمـة لتنظـيم هـذه الأفعـال وتأويل الواقع الاجتماعي ستتشكل قبل المعرفة والمواقف، الـتي لـيس لهـا بعـد اجتمـاعي"[1]، كأفعال ترسيخ الهوية؛ فلكل فئة مجتمعية مشاركة مجموعة محـددة نـسبيا مـن الأفعـال اللغويـة المحتملة، بالنظر إلى مقام نمطي، ويستحسن أن تكون أفعال الهوية منسجمة مع الفكر التـأويلي الذي يكونه الشخص عن نفسه وعن علاقاته مع مجموعته الاجتماعية.

إن السياق المعرفي للصورة عمل على تحديد ذاكرتها، واستراتيجياتها وغير ذلـك مـن الأمور، التي تفهم منها، ويعـاد إنتاجهـا مـن خلاهـا؛ ذلـك أن الاسـتعداد المعـرفي لمستقبلي الصورة: من رأي ومصلحة ومهام ورغبات وغير ذلك من مكوناته المعرفية الثقافيـة، يمـارس تأثيرا نافذا في عملية فهم الصورة ومعالجتها، كون تحريك المعرفة والرأي والموقـف والـسلوك إزاء مثل هذا النوع من الخطابات يعمل على رسم هوية قد لا تكون حقيقية، إذا لم توضـع في سياقاتها المحددة.

2- الهوية والصورة الضوئية:

الصورة وخاصة الصورة الضوئية ثقافة ونشاط أشمل يمارسـه الفـرد لإيـصال فكـرة عن هويته في سلوك وأسلوب ونمـط شخوصـه المنتخبـة؛ نعمـد كمتلـق إلى تفكيـك رموزهـا وتميزها وتفسيرها ونختار في ذلك ما يتفق مع ثقافتنا، والحاجات التي نريد إشباعها. كما يعمد الآخر إلى تكييف رموزها مع حاجاته، ومع ما يتفق من معتقداته.

---

(1) فان ديك وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين –مقال: النص: بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص)، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996، ص73.



تظهر هذه الصور هوية موروثة لا علاقة لها بالهوية المكتبة أو المرجوة ولا حتى المتحققة فعلا، لأن من يأتي إلى الجزائر فسيجد المظاهر التي تفعلها هذه الصور هي مظاهر يندر وجودها في المجتمع الجزائري، لأنها تعبر فقط عن الموروث لا تطور فيها ولا تطوير، فلقد أنتجت النخبة المثقفة تنظيرا خاصا ضيقا في قضايا الهوية الجزائرية لتكوينها الثقافي المتميز عامة عن ثقافة الشعب أي أنها أنتجت تصورات على مقاسها الخاص في مجال الهوية[1]، ما يسمى الهوية النخبوية، وهي ضيقة تفرز تهميشا وإقصاء وتوترا في الأنا الجماعية؛ كونها لم تعتبر الشعب في يوم من الأيام مصدرا لتنظيراتها عن الهوية، الأمر الذي جعل البعض يعتقد أن الشعب الجزائري لا يملك هوية اجتماعية مشتركة، بل هويات متعددة (تبرز في مطالبة الجزائري بأن يعترف بالجزائري كآخر، فهل يعقل هذا؟! ومنه: من هو الجزائري إذن؟.

"إن الثقافة تؤدي وظيفة حيوية في تشكيل السلوك البشري.. وأنها تتحكم في الأنماط السلوكية المنبثقة عن الشخصية"[2] وهي الخلفية الفكرية والمعرفية والاعتقادية للسلوك.

وعلى حدّ تعبير صلاح فضل: "نسمي ثقافة تلك العناصر التي ترقى من مستوى القوة إلى مستوى الفعل، من الكمون إلى الظهور، أي تلك التي تمارس فعاليتها في السلوك، وتطبع تصرفاتنا بطابعها وتتحكم في كيفية رؤيتنا للظواهر وشعورنا بها، تلك التي توجه مواقفنا وتؤلف المزيج الخاص الموظف لتكوين نظرتنا للكون والحياة" (3).

تلك هي العناصر التي من المفروض أن يتولى المبدعون بلورتها وتجسيدها في أصفى أشكالها وأقواها تعبيرا عن ضمير الجماعة/ عن الهوية الجماعية، ولكن قد تسلك هذه العملية أحد السبيلين[3]:

1- أن تعمد إلى تكريس منظومة القيم القارة، وتأكيد آليتها، وضرورة الاستجابة النمطية لها في حالة قصور عن التكيف مع المعطيات الجديدة، والتطور والتجدد والتحضر،

---

(1) ابراهيم سعدي، نفسه، ص110.

(2) عامر مصباح، الإقناع الاجتماعي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2006، ص52.

(3) ينظر: صلاح فضل، المرجع نفسه، ص345-346.

وهذا تصور غالبا ما يرضي أصحاب السلطة السياسية والإيديولوجية المسيطرة، كونه لا يمثل خطرا عليهم، إنه تصور مشوه فاقد للطابع الثقافي الصافي.

2- أن يعمد الإبداع إلى أداء وظيفته في البلورة الحقيقية للوعي الجماعي في تطلعاته وأشواقه ومشروعاته المستقبلية البنّاءة، فيعيد ترتيب العناصر الفاعلة في اللوحة الآنية كي تنتج غدا أفضل، لا ذلك الغد المستنسخ من اليوم؛ أي هوية حقيقية للجماعة تكون قد تخلصت من شوائب الهوية النخبوية المشوهة اللا.حقيقية، وغير طائعة لمنطق الهوية الأصل.

العامل الثقافي عنصر أساس في تحديد الهوية الاجتماعية والوطنية، واللغة أهم عنصر من عناصر الثقافة و"الثقافة هي اللغة"، فثقافة أي مجتمع مرتبطة ارتباطا وثيقا بنمط اللغة والأسلوب المتبع فيها.

علينا أن نتصور الثقافة في لحظة ممارسة التراث الكامن لتأثيره على الوعي من خلال الفعل المحدد؛ ذلك أن الثقافة "هي ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة والمعتقدات، والفنون، والقانون، والأخلاق، والعادات والعرف، وكافة المقدّرات والأشياء الأخرى التي تؤدّى من جانب الإنسان باعتباره عضوا في المجتمع"[1]؛ فهي فعل اجتماعي يقوم به الإنسان ويشمل كل نشاط يقوم به، أو يتأثر به من خلال احتكاكه بالمجتمع وتواصله معه.

يقول شيالديني «إننا جميعا نخدع أنفسنا من وقت لآخر حتى تظل أفكارنا ومعتقداتنا مطردة مع ما سبق أن فعلناه أو قرّرناه»[2]؛ فالوعي النقدي بالحياة عنصر أساس من عناصر الهوية بل هو الموجه لحركتها، والفاعل في تكوين بنيويتها، وتغييبه هو تغييب للهوية الأصل؛ ذلك أن "الوسيلة الوحيدة للعلم بظاهرة ما، والسيطرة عليها هي رؤيتها في تولّدها وتحركها، واختيار إمكانات التدخل في مسارها"[3].

---

(1) حسين عبد الحميد رشوان: الثقافة، دراسة في علم الاجتماع، مؤسسة الشباب، الإسكندرية، 2006، ص 05.

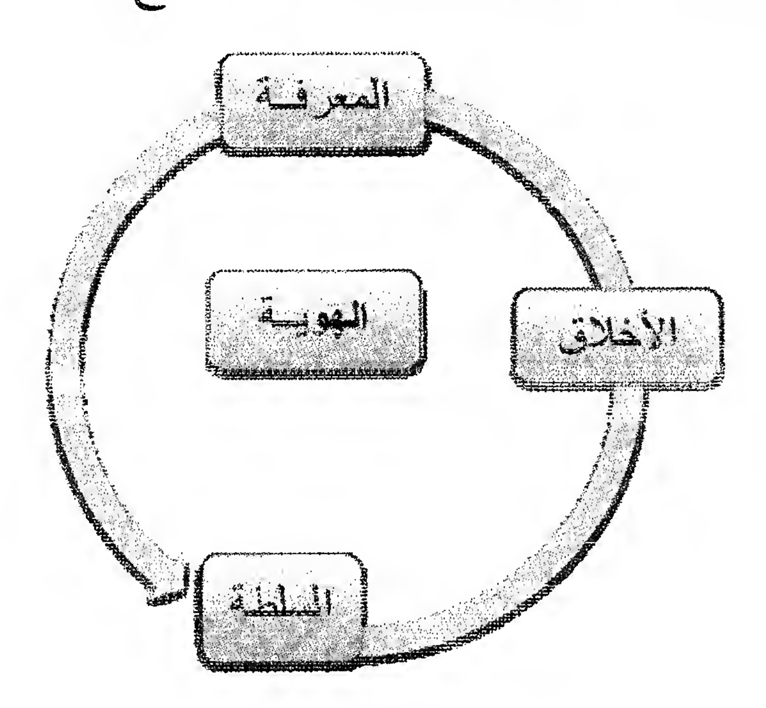
(2) روبرت شيالديني: التأثير، وقائع الإقناع، ترجمة: سعد جلال، دار الفكر، القاهرة، 1988، ص244.

(3) ينظر: صلاح فضل، المرجع نفسه، ص345-346.

ويقول أيضا «إن ضغوط الاطراد تعتصر الصورة عن الذات من الجانبين، فيكون هناك ضغط من الداخل لجعل الصورة عن الذات مسايرة للفعل، ويكون هناك ضغط أخبث من الخارج، وهو النزعة لتكييف هذه الصورة تبعا للطريقة التي يدركنا بها الآخرون، ولما كان الآخرون يروننا على أننا نعتقد فيما قد كتبناه (حتى ولو كان بسيطا) فإننا سنعاني مرة ثانية من جذب حتى تساير صورتنا الإقرار المكتوب»[1].

والحقيقية أن الصورة تظهر الهويتان من حيث لا ندري، ذلك أن تحديد الهوية من خلالها ليس مجرد سيرورة خطابية، ولا مسألة تشكيلية (إيقونية/ لغوية) ليتحقق الرأي القائل أن هوية الذوات هي نتيجة خطاب، بل هي مشيّدة في الخطاب؛ باعتبار هذا الأخير مكونا ثقافيا متغيرا من مكونات التفاعل الاجتماعي، فإنه يمثل في حد ذاته ظاهرة ثقافية يمكن أن تستخرج منها بعض الخلاصات التي تهم البنية الاجتماعية للمجموعات الثقافية"[2].

لتدخل الذات في صراع مستمر؛ في البحث عن سيرورات تحدد هويتها، وبخاصة في تشكيل "الوعي الذاتي"، فعلى هذه الذات أن تعي حقيقتها، قدرتها، موقعها؛ فهوية الشخص هي في نهاية الأمر هوية للمجتمع بأكمله. تخضع الصورة من حيث منطق السيطرة على الهوية بمختلف أنواعها إلى علاقات معينة (بين ذوات المجتمع):

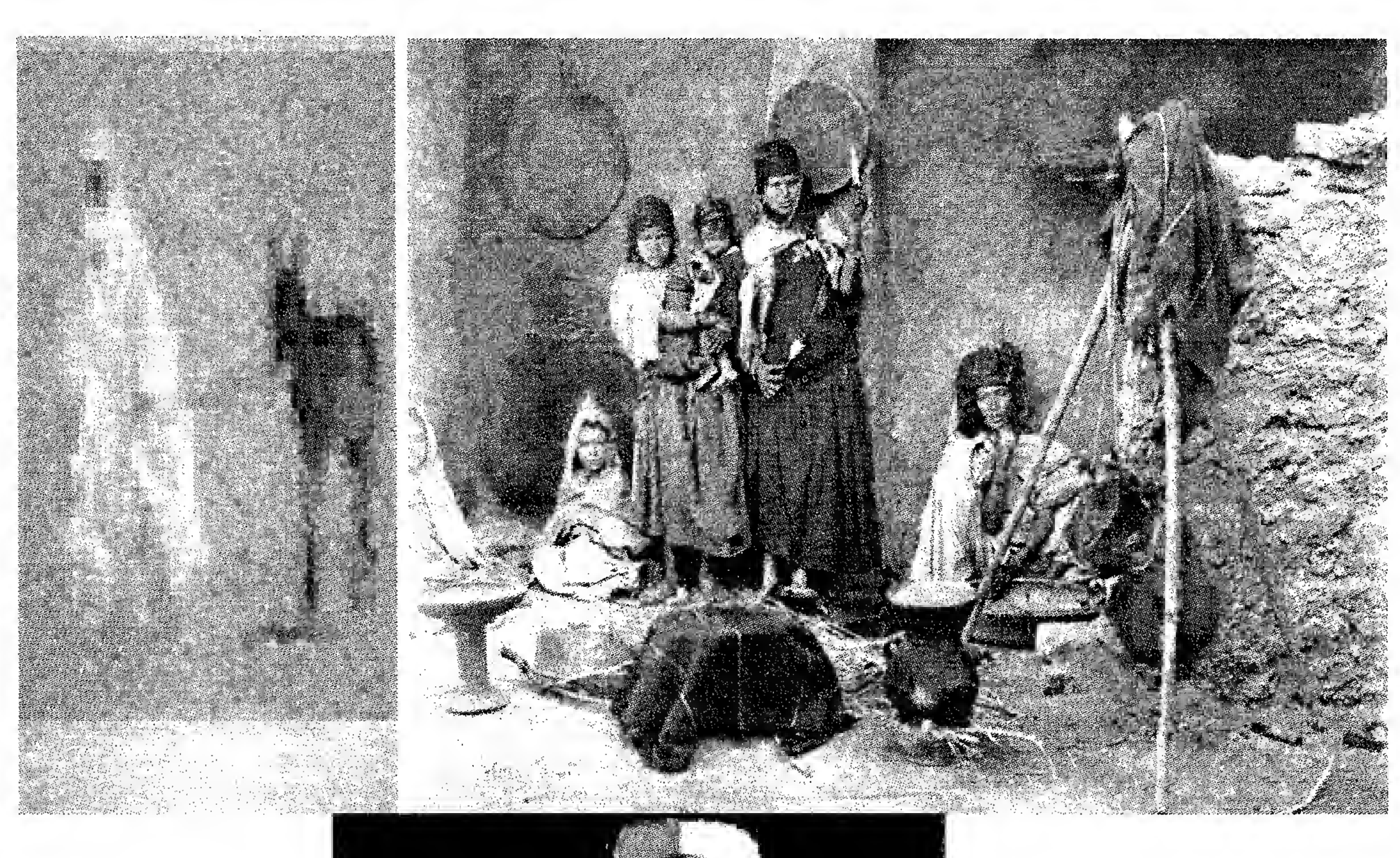


(1) شالديني، نفسه، ص87.

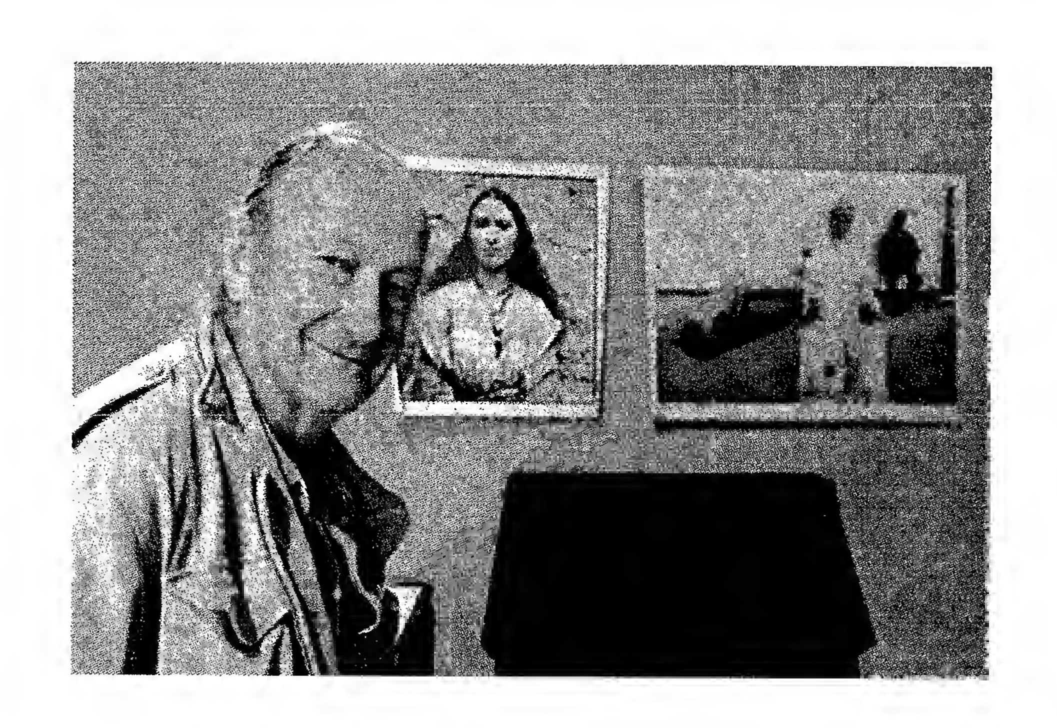
(2) ڤان ديك وآخرون، نفسه، ص76.

لنتساءل: كيف نتشكل كمواضيع لمعرفتنا؟ كيف نكون ذواتا أخلاقية تنبع من أفعالنا وممارساتنا؟ أي كيف نكون ذواتا أخلاقية تعرف وتخضع لعلاقات سلطوية فيما بينها؟

لتظهر الصور استعداد الذوات المجسمة والذوات المشاركة لرؤية الأمور والتعرف بطرق معينة استنادا إلى انخراطهم في المجتمع وتجربتهم، وانخراط الذوات الأخرى في سبيل تحديد الهوية، ورسم معالمها، خاصة وأنّها ذوات دخلت في علاقات سلطوية بعضها ببعض.





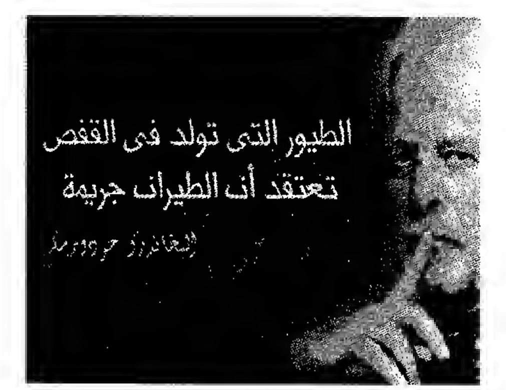


إن الصورة الضوئية باتت تعادل قوة الكلمة وسلطتها، في الترويج للهوية: وعليه نتساءل هل تصور لنا الهوية أم أنها تسلب منها الروح، وتمنحها المعنى المضاد، على الرغم من أنها أهم وسائل الإيضاح، والعنصر الأساس في استجلاء عمق الظاهرة، إذ يجد الرائي معاني كثيرة في كل هذه الصور، تسهم جميعها في تحديد الهوية بنوعيها: الشخصية والاجتماعية. وهو الأمر الواضح في الصورة الأولى أين نجد الهوية الموروثة تسيطر على الهوية الراهنة المكتسبة منها والمرجوة، في حين كان على راسم اللوحة تطويرها وتقديمها بشكل يقربها للمشاهد، وذات الأمر نجده في الصورة الثانية والتي يظهر فيها الجزائري شخصا حافيا برفقة حمار وهي صورة في اعتقادنا بعيدة جدا عما هو موجود، وزائر الجزائر سيدرك ذلك حالما يحل ضيفا سائحا عليها، وفي الصورة الثالثة يجد رائي الصورة "الجزائر" ممثلة في علمها تحمل معاني الظلام والعتمة والاختباء واللا.وضوح؛ فإمكانية وصف سيرورة تقود بين أبسط الأشكال الوجودية للقيم وأكثرها تجريدية إلى مستويات تتميز ببعد تشخيصي مرئي ومتحقق في فعل إنساني مدرج ضمن وضعيات تستوعب هذه القيم وتمنحها وجودا مخصوصا ولقد أطلق على هذه السيرورة المسار التوليدي وهذا المسار دال في الوقت ذاته على ترتيب خطي موجه نحو غاية، ويتحقق من خلال خطاطة سردية وعلى دينامية داخلية

تحدد النص (الواقعة) باعتبار تفاعل مستوياته لا باعتبار المضامين الدلالية التي يحملها؛ فالبنيات الأولية لا تتحدد من حيث وجهها الحقيقي إلا من خلال تجسدها[1].

إذن، تنطوي سيرورة تحديد الهوية على نتائج مرتبطة بتشكيل الصورة كخطاب، إذ يجب اعتبارها سيرورة منطقية جدلية يتم من خلالها ترسيخ ضروب خطاب الهوية؛ لأن "الإنسان لا يملك هويته الإنسانية إلا إذا أحس بالمساواة مع غيره المختلف عنه بدوره"[2].

كما أن الصور المنتقاة قد شكلت مرجعيات مختلفة للهوية الجزائرية المشوهة، على الرغم من أنها كانت من الواجب عليها الخروج من "فكر نقدي" يعمل على تفكيك التراث، وتحريك الراهن فيها؛ إذ كان على الصور الاندماج في الحلم أو المشروع الحي كما يعيشه الناس الخاصة والعامة، لا فقط كما تعيشه الخاصة. كما كان يجب التأصيل الفكري داخل واقع الصورة لينبع من باطنه وتزول عنه تهم الدخيل والاستلاب.



وأخيرا، إذا أردنا تأسيس هوية جزائرية حية بدل الهوية النخبوية الصورية، التي تثيرها بعض الإبداعات الجزائرية المعاصرة النخبوية، وجب استخلاصها من واقع الجماعة بما تشكله كلمة جماعة من مرجع ومفهوم، لأن المفكرين والمبدعين درجات وأمزجة، ولا يجب ترك الهوية رهينة الهوى والمزاج والطبقية؛ فالهوية التي تولد في قفص الصورة ستعتقد دوما أن الطيران جريمة؟.

---

(1) غريماس وفونتاني، المرجع نفسه، ص 25.

(2) الميلودي شغموم، المتخيل الهوية، ص27.

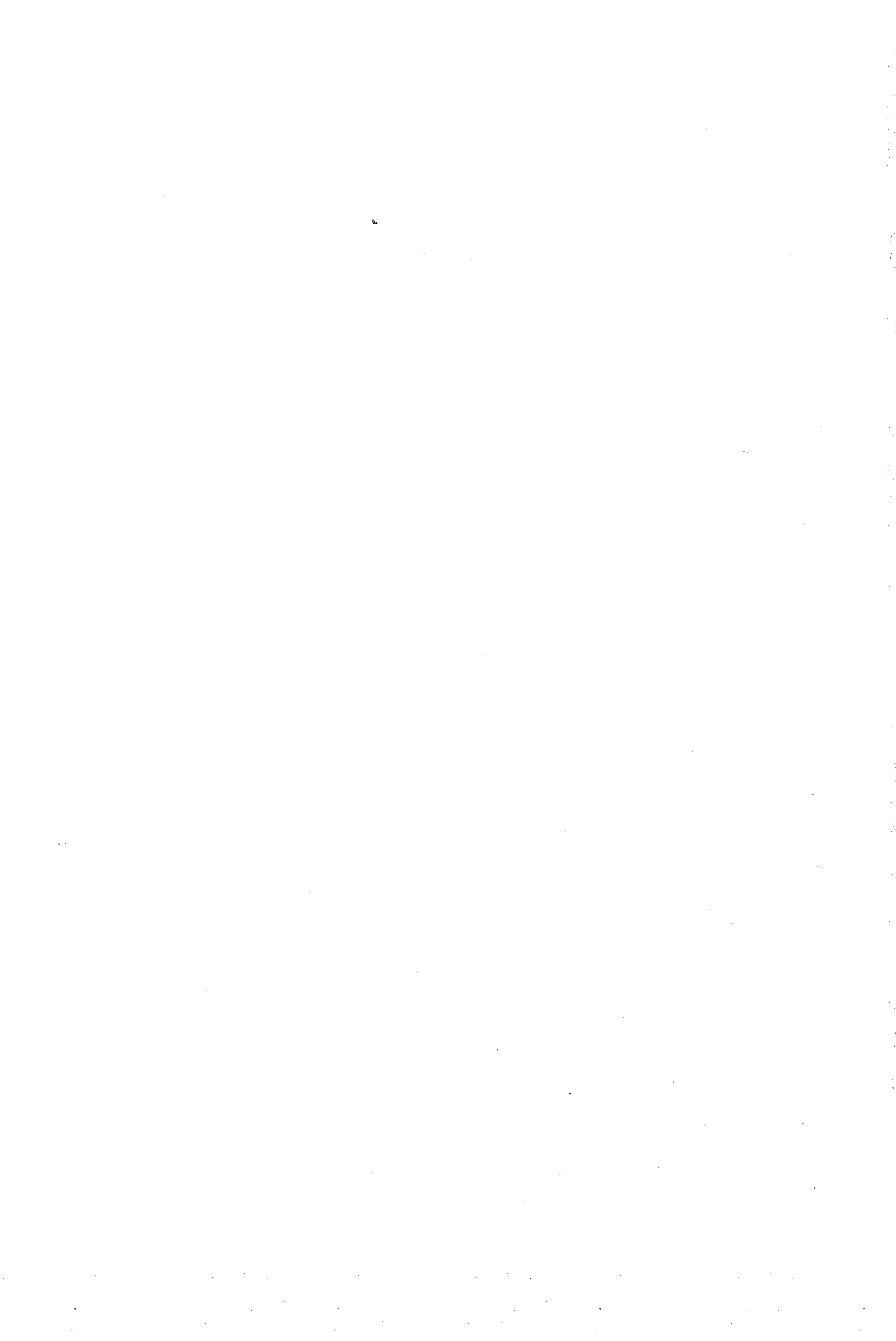


خاتمة

إنّ السيمياء في اشتغالها بالعلامة عالم ساحر، يشعر كل من يدخل فيه أنه في دنيا العجائب، يتوجب عليه دوما التسلح برؤى ناقدة وفكر حاد يمكنه من الوقوف على حيثيات اشتغال العلامات المراد استنطاقها.

ومنه، ففهم و تأويل النص يختلف من قارئ إلى قارئ من زمان لزمان، و من مكان لمكان، و هذه هي تعددية القراءة التي تقضي نصا انفجاريا منفتحا على قراءة محتملة، لتكون مقارباتنا مقاربات تثبت للقارئ السيميائي أن هذا المجال مازال في جعبته الكثير، أمام هذا الزخم الخطابي والتطور الهائل لوسائل التعبير المتاحة والممكن إنجازها.

وأخيرا، وانطلاقا من مقولة:"إنّ الأفكار الكبرى تأتي من القلب"؛ فمن القلب فكرة، ومن الفكرة ذكرى، وفي الذكرى نسيان، وفي النسيان ذاكرة، وفي الذاكرة حاجة، وفي الحاجة إبداع، ومنه توجب على السيميائيين أن يعيدوا النظر في تنظيم المسار التوليدي الذي يمثل حالة افتراضية ونشاطا قيد الإنجاز. ويعملون، بهذا الصنيع، على تصحيح مكامن الخلل وتعزيز مواطن القوة، حتى تغدو النظرية خطابا منسجما وشاملا، أمام هذا التعدد والتنوع الخطابي،لأن السيمياء علم مازال بأبحاثه يثبت للجميع أنه البحث في اشتغال الدلالة، ومازلنا نحتاجه، والحاجة متبادلة، لتتأسس معارف لا يؤسسها غيره، زهرة أينما زرعت تنمو؛ قوامها المنهجية العلمية الصارمة والبحث الدلالي، ويستحيل كبشر أن نتواصل بدون هذين الجناحين، وعليه فهي بحث يحتاج دوما للتطور والتأقلم، والمناداة بنسيانه ستجد نفسها حائرة منتقلة من نسيان السيمياء إلى سيمياء النسيان؟؟.



المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولا: الكتب العربية والمترجمة:

1- سارة ميلز، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة متنوري، قسنطينة، 2004.

2- ألجيرداس، ج، غريماس، وجاك فونتاني، سيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2010.

3- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999.

4- أبو هلال العسكري، الصناعتين (لا الكتابة والشعر)، ت / علي محمد البجاوي ومحمد أبو فضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986.

5- ابن منظور الإفريقي المصري (جمال الدين ابن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

6- أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار الحياة بيروت.

7- جوليان بروان وجورج يول، ترجمة: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1418/ 1997.

8- عاطف جود نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان / مكتبة لبنان ناشرون، مصر/ بيروت ط1، 1996.

9- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هدوقة، عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

10- موسى عمايرة وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000.

11- فرحان بدوي الحربي، الأسلوب في النقد الحديث -دراسة في تحليل الخطاب - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2004.

12- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط1، 1996.

13- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1983.

14- عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، أفريل 2001.

15- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.

16- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية) دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

17- الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية و بلاغية في البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، وبيروت، ط 1.

18- إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996.

19- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002.

20- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، الكتاب2، دار ابن رشد بيروت، ط1، 1980.

21- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، الجاحظية، الجزائر، الطبعة الأولى، 1955.

22- الطاهر وطار، الحوات والقصر، دار البحث للطباعة و النشر، قسنطينة، ط1 1980.

23- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، ط 1، 1999، الجزائر.

24- الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب المعاصرة، النـدوة العلميـة للـشباب الإسـلامي، ط2، الرياض، 1992.
25- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنايته وأبدالاتها) 1-التقليدية، دار توبقال للنـشر، لدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2001.
26- مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنـشر والتوزيـع، القاهرة، مصر، ط1 1997.
27- جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغـرب، ط 2، 1986.
28- حـسن محمـد حمـاد، تـداخل النـصوص في الروايـة العربيـة (بحـث في نمـاذج مختـارة)، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
29- مراد عبد الرحمان مبروك، جيويوتيكا الـنص الأدبـي-تـضاريس الفـضاء الروائـي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط6، 2002، ص124.
30- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظـور النقـد الأدبـي، المركـز الثقـافي العربـي، المغرب، ط3، 2000.
31- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البـصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
32- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشرق، عمان، ط1، 1997.
33- الجرجـاني (علـي بـن محمـد)، التعريفـات، دار الكتـاب اللبنـاني المـصري، بـيروت، القاهرة، ط1، 1991.
34- أحمد عبد الدايم (ت 756 هـ)، عمدة الحفـاظ، دار الكتـب العلميـة، بـيروت، لبنـان، ط1، 1996، ج4.
35- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (اسـتراتيجية التنـاص) المركـز العربـي، بـيروت، 1992.
36- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إيريقيا الشرق، المغرب، 1987.
37- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، الكويت، 1998.

38- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج 2، دار هومة، الجزائر.
39- عمر أوكان، مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،1996.
40- مارك انجينو وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت / أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2.
41- رولان بارث، لذة النص، ت / فؤاد الصفا و الحسين سبحان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.
42- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط1، 2010.
43- جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986.
44- جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، سورية،، ط1، 2003.
45- أ.د.ألكس مكيلي، الوجيز في سيمياء المواقف، ترجمة: وحيدة سعدي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 2008.
46- محمد خطابي، ليسا نيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.
47- عبد القدر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002/ 1422.
48- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ط1، 2000، سطيف، الجزائر.
49- سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، الأردن.
50- زكي نجيب محمود، المعقول اللامعقول في تراثنا العربي، دار الشروق، ط3، 1981.
51- سارة آل سعود، نظرية الاتصال عند الصوفية، دار المنارة للنشر و التوزيع، جدة السعودية، ط1، 1991.
52- واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة في الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

53- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1.
54- : بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2، 2002.
55- عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،ط1.
56- صادق ابراهيم عرجون،خالد بن الوليد،دار السعودية للنشر و التوزيع، ط1، 1403هـ- 1986م.
57- أدونيس، الصوفية والسريالية، دار ساقي، بيروت لبنان،ط1، لبنان،1992.
58- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، دار العربية للعلوم، ط1، الجزائر العاصمة، 2010،
59- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.
60- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة- دار اتحاد للكتاب العرب، دمشق، 2005.
61- عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2005.
62- جمال شحيد وليد قصاب، خطاب الحاثة في الأدب (الأصول والمرجعية)، دار الفكر، سوريا، ط1، 2005
63- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن الشخصية المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990.
64- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999.
65- علي زغينة، المحاكمة (مجموعة قصصية)، الجاحظية، الجزائر.

66- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997.
67- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.
68- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1999.
69- محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب، 1997.
70- محمد الداهي، سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.
71- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003.
72- مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2003.
73- سعيد بنكراد، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.
74- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، تانفيست، مراكش، المغرب، ط1، 1994.
75- سعيد بنكراد، السيميائات والتأويل (مدخل لسيميائات بورس)، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2005.
76- آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة عبد السلام الطويل، مراجعة محمد سبيلا، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2010.
77- شهرزاد تبوح بشجونها، مجموعة قصصية (إبداعات قصصية لنخبة من كاتبات العربي)، الكاتب الواحد والأربعون، 15 يوليو200، الطبعة الأولى، مجلة العربي، كتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت.
78- فاركلوف، تحليل الخطاب (التحليل النصي في البحث الاجتماعي)، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.

79- جماعة مو (فيليب مانغنيه وآخرون) بحث في العلامة المرئية (من أجل بلاغة الصورة) ترجمة: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، ط1، 2012.

80- بيار بورديو وآخرون، اللغة (الرأسمال اللغوي والجسد)، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2012.

81- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية (قضايا العلامة والرسالة البصرية) الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع،ط1، 2013

المجلات والدوريات:

82- عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النص (المرايا الامتناهية) مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، صيف 2000، العدد64.

83- ك. لوبي ألو نسو وأسير دي الموس، لسانيات الخطاب (حوار مع باتريك شار ودو). ترجمة: محمد يحياتن، مجلة اللغة العربة الفصلية، المجلس الاعلى للغة، الجزائر، 1999، العدد الثاني

84- المصطفى الشاذلي، سيميائيات التلقي في مقاربة نص السيرة الشعبية (سيرة بني هلال أنموذجا)، من قضايا التلقي والتأويل، جامعة محمد الخامس، المغرب، مناظر رقم 36، ط1، 1994.

85- صدوق نور الدين، في النص وتفسير النص، الفكر العربي المعاصر (نص النقد / نص النقد)، مركز الإنماء القومي، بيروت، حزيران 1990، عدد 76 / 77.

86- عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد الصادر في04 جوان 1999،

87- عياش يحياوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد 15، 2000.

88- إسماعيل فهد إسماعيل، الطاهر وطار: المغامرة والحدس، التبيين، العدد 15، 2000.

89- جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثالث، الكويت، ص 108.
90- د. محمد خير البقاعي، تلقى رولان بارث في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، العدد 1، سبتمبر 1998، الكويت
91- عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر مع الشعر الغربي، مجلة "الوحدة"، السنة السابعة، العدد 82 / 83.
92- يوسف زيدان، الشعر الصوفي – نموذجا الإمام أبو العزائم، و أحمد الشهاوي –، مجلة: "فصول" العدد الثاني، المجلد 15، صيف 1996.
93- يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر "مجلة الفصول"، العدد 02، المجلد 15، صيف 1996.
94- عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في الرواية الأخيرة، مجلة التبيين، العدد15
95- مخلوف عامر، اثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، مجلد28، العدد1، مطابع الكويت، سبتمبر1999.
96- بسام بركة،النص الروائي: المعنى وتوليد المعاني، الفكر العربي المعاصر، دار الإنماء القومي، بيروت، العدد 42، تشرين/ كانون الأول، 1986.
97- رباب النجار، مراجعة كتاب "وعي الذات وصدمة الآخر" لأنطوان سيف،البحرين الثقافية، المجلد11، العدد38، مارس2004.
98- صلاح فضل، إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، شعبة اللغة العربية وآدابها، فاس، عدد خاص 4 (ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بالعلوم)، 1988.
99- الجيلالي كدية، الترجمة بين التأويل والتلقي، ندوة الترجمة والتأويل، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب، الرباط، المملكة المغربية، ندوات ومناظرات، رقم 47، 1995.
100-عبد الله موسى، حضور المرأة في الكتابات الفلسفية، مجلة الثقافة (الرواية الجزائرية....مسارات وتجارب)، العدد الجديد بعد 118، فيفري، 2004، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة.

101-أ. ج. غريماس، السردية والنظرية السيميائية، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة القصة الجاحظية، الجزائر، ع2، 1999.

ثالثا. الكتب باللغة الأجنبية:

1- r:Larousse ;(dictionnairedefrancais) France ;1997
2- Gerard Genette ,seuils , edseuil,col poétique paris ,1987
3- r- Ducrot Oswald, les mots du discours, éditions de minuit, Paris, 1981, 7
4- Helmut Filbert, Terminological Manual, Paris, 1984, (1)
5- ed/hachette université ;et J courtes. Dictionnaire sémiotique
6- A.J. grimas J ,1979 raisonne de la théorie du langage. Tome 1 ;
7- Larousse ; Dictionnaire de français_60000mots définitions et exemples ;présente édition ; France ; 2008 ,
8- David Hume, réfllexions sur les passions, traduction revue par Corinne Hoogaert, représentation et commentaire de Michel Meyer, le Livre de Poche, 1990.
9- Herman Perret, Les passions essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, 1996, P13_14.
10- Ch. S Pierce , Ecrits sur le singe,ressemblés traduis et commentés par Gérard Deledalle, Seuil,Paris,1978
11- Merleau-Ponty ,Phénoménologie de la perception, Gallimard-Tel, Paris,1945.





Semiotic and Discourse Analysis

modernworldbook

نص الغلاف

الباحثة في سطور

الدكتورة نعيمة سعدية
من مواليد مدينة الصحابي الجليل عقبة بن نافع الفهري، تسمى سيدي عقبة التابعة لولاية بسكرة. متحصلة على شهادة الليسانس جوان ٢٠٠١ وشهادة في الاعلام الآلي(Micro Numidia-Attestation)/٢٠٠٢، وشهادة الماجستير سنة ٢٠٠٢ في علوم اللسان العربي

و شهادة الدكتوراه في علوم اللسان العربي، من جامعة محمد خيضر بسكرة سنة ٢٠١٠.
و شهادة التأهيل الجامعي في الأدب العربي عام ٢٠١٢

للباحثة مقالات وطنية ودولية في مختلف المجالات منها ما نشر ومنها ما هو في طريقه للنشر، ومشاركات عديدة في ملتقيات وطنية ودولية.

الباحثة أستاذة محاضرة في اللسانيات واللسانيات التداولية ولسانيات النص لطلبة الدراسات العليا.

